



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS HISPÁNICOS: LENGUA,
LITERATURA, HISTORIA Y PENSAMIENTO**

TESIS DOCTORAL

**TIPOLOGÍAS DEL AMOR, DEL TIEMPO Y DE LA MUERTE EN LA
POESÍA DE CARLOS MURCIANO (1970 -1983)**

Presentada por: Jorge F. Murciano Maínez (Jorge de Arco)

Dirigida por: Dr. Rafael Morales Barba

Tutora: Dra. Carmen Valcárcel Rivera



**TIPOLOGÍAS DEL AMOR, DEL TIEMPO Y DE LA MUERTE EN LA
POESÍA DE CARLOS MURCIANO (1970 -1983)**

A mis padres, siempre.

A mis hermanas, Antonia, Nieves y Marilia

y a mis hermanos, Carlos y Luis María,

por tantas cosas aprendidas junto a ellos.

A mi mujer, Almendra y a mis hijos, Leonardo y

Francesca, conciencia y razón de mi dicha.

| | |
|-----------------------------|-----------|
| AGRADECIMIENTOS..... | 11 |
| RESUMEN..... | 13 |
| INTRODUCCIÓN..... | 21 |

CAPÍTULO 1

| | |
|--|-----------|
| 1. <i>ESTE CLARO SILENCIO</i>: (1970) | 33 |
| 1.1. <i>Este claro silencio</i> : un silencio expresivo | 39 |
| 1.2. Tipologías del amor en <i>Este claro silencio</i> | 43 |
| 1.3. Tipologías del tiempo en <i>Este claro silencio</i> | 57 |
| 1.4. Tipologías de la muerte en <i>Este claro silencio</i> | 69 |

CAPÍTULO 2

| | |
|--|-----------|
| 2. <i>YERBA Y OLVIDO</i>: (1977) | 85 |
| 2.1. <i>Yerba y olvido</i> : Cuenco de barro y soledad | 89 |
| 2.2. Tipologías del amor en <i>Yerba y olvido</i> | 95 |
| 2.3. Tipologías del tiempo en <i>Yerba y olvido</i> | 105 |
| 2.4. Tipologías de la muerte en <i>Yerba y olvido</i> | 117 |

CAPÍTULO 3

| | |
|---|------------|
| 3. <i>DEL TIEMPO Y SOLEDAD</i>: (1978) | 131 |
|---|------------|

| | |
|---|-----|
| 3.1. <i>Del tiempo y soledad: En la piel de la nostalgia</i> | 137 |
| 3.2. Tipologías del amor en <i>Del tiempo y soledad</i> | 143 |
| 3.3. Tipologías del tiempo en <i>Del tiempo y soledad</i> | 155 |
| 3. 4. Tipologías de la muerte en <i>Del tiempo y soledad</i> ... | 167 |

CAPÍTULO 4

| | |
|---|-----|
| 4. MEDITACIÓN EN SOCAR: (1982) | 185 |
| 4.1. <i>Meditación en Socar: Una búsqueda del origen</i> | 191 |
| 4. 2. Tipologías del amor en <i>Meditación en Socar</i> | 197 |
| 4.3. Tipologías del tiempo en <i>Meditación en Socar</i> | 209 |
| 3. 4. Tipologías de la muerte en <i>Meditación en Socar</i> | 221 |

CAPÍTULO 5

| | |
|--|-----|
| 5. HISTORIAS DE OTRA EDAD: (1983) | 237 |
| 5.1. <i>Historias de otra edad: El tiempo no fechado</i> | 241 |
| 5 2. Tipologías del amor en <i>Historias de otra edad</i> | 247 |
| 5.3. Tipologías del tiempo en <i>Historias de otra edad</i> | 261 |
| 5. 4. Tipologías de la muerte en <i>Historias de otra edad</i> ... | 273 |

| | |
|--------------------------|-----|
| CONCLUSIÓN: | 289 |
|--------------------------|-----|

BIBLIOGRAFÍA: 299

Libros de poesía de Carlos Murciano 301

Bibliografía sobre Carlos Murciano 308

Bibliografía consultada 310

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el fruto de varios años de trabajo. Durante todos ellos, no me ha faltado el apoyo incondicional de personas muy cercanas que quiero mencionar.

Gracias, en primer lugar, a mi director, Rafael Morales Barba, por haberme empujado a hacer realidad este proyecto. Sin su ímpetu, sin su dedicación y su permanente ánimo no me habría sido posible dar fin a esta investigación.

Gracias, a mi tutora, Carmen Valcárcel, por su grata disposición y por su buen hacer en todo momento.

Mi agradecimiento a los miembros de la Escuela de Doctorado de la UAM por estar siempre dispuestos a resolver cualquier duda.

Y también, mi gratitud a los miembros del tribunal por su lectura tan atenta.

Gracias a mis padres, por haberme hecho creer desde muy niño en los libros, en la sabiduría que encierra la literatura y por haber estimulado en todo momento mi trayectoria estudiantil, universitaria y docente.

A mis hermanos, siempre vigilantes y solícitos a la hora de amparar y cimentar mis proyectos. Y en especial, gracias a mi hermano Carlos, que ha leído, revisado y apuntalado este trabajo con sus sabios comentarios.

Mi agradecimiento es extensivo a Arcos de la Frontera. Durante la elaboración de mi tesis, me honró con el nombramiento de *Hijo Adoptivo* de su ciudad. Y al par de mi investigación, he encontrado en el Ayuntamiento, en la Delegación de Cultura, en sus instituciones, en sus bibliotecas..., un sinfín de facilidades para obtener todos los materiales que he ido solicitando.

Y mi gratitud, claro, a mi mujer, Almendra, y a mis dos hijos, Leonardo y Francesca, que han sabido entenderme y alentarme en este largo tiempo de trabajo. Ellos me han secundado en los mejores -y peores- momentos, y su cercanía y su amor han reafirmado mi dedicación y mi empeño en esta tesis.

RESUMEN

RESUMEN

La obra de Carlos Murciano (Arcos de la Frontera, Cádiz, 1931) es una de las más extensas de la generación a la que pertenece. Enmarcado en el llamado “Grupo del 50”, son más de un centenar los libros que avalan una trayectoria literaria expandida a la poesía, a la novela corta, al relato, al ensayo, a la traducción, a la crítica... Pero de todos estos géneros, es el de la poesía el más abarcador con relación a su universo creativo.

En 1954, publicó su primer libro de poemas, *El alma repartida* (Lírica Hispana. Caracas, Venezuela); y, en 2017, ofrece su última entrega, *Desde otras soledades me llamaban* (Lastura. Ocaña. Toledo).

En estos 63 años transcurridos, la poesía española ha experimentado un sinfín de vaivenes. La variedad de estéticas, tendencias y propuestas acontecidas en estas seis décadas son un excelente ejemplo de la notoriedad y buena salud de la que ha gozado - y goza- este género en nuestro país. Uno de los estímulos que me lleva a profundizar en la obra lírica de Carlos Murciano nace precisamente de cómo, durante este tiempo, su quehacer ha ido creciendo y renovándose, lo cual le ha permitido mantener una permanente vigencia en el marco de la poesía del siglo pasado y principios de éste.

Tal y como proponemos, la diversidad temática de la obra poética

de Carlos Murciano es una de sus virtudes y uno de los argumentos más motivadores a la hora de plantear este estudio. Ámbitos como el de la música, la pintura, la naturaleza...o protagonistas y escenarios como los ángeles, los pájaros, las sombras, el mar, la luna... han ido apareciendo -y aún hoy día resurgen- en muchos de sus poemas, e incluso, en algún caso, han llegado a ocupar la totalidad de un libro.

También, su decir ha ido abriéndose a aspectos tan variados como el misterio de la existencia, la búsqueda de Dios, el regreso al territorio de la infancia, a las raíces de sus primeros paisajes..., tamizados, todos ellos, por un enriquecido imaginario y una sugerente simbología.

Pero, por encima de todos ellos, sobresalen tres apartados que quieren ser el objeto de este estudio: el tiempo, el amor y la muerte; temas constantes desde sus primeros pasos poéticos trascendentes y recurrentes en la lírica universal de todas las épocas y en el conjunto de su producción.

Como hemos adelantado, la obra lírica de Carlos Murciano supera los 50 poemarios, pero nos ceñiremos a cinco que enmarcan de manera sobresaliente estos tres citados argumentos. Además, los volúmenes seleccionados, obedecen también a unos años (1970 - 1983) muy significativos en la producción del poeta arcense, en donde su labor encuentra una voz propia, madura, jalonada por destacados reconocimientos.

Tanto en *Este claro silencio* (1970, Premio Nacional de Poesía), *Yerba y olvido* (1977, Premio “González de Lama”), *Del tiempo y soledad* (1978, Premio “Francisco de Quevedo”), *Meditación en Socar* (1981) e *Historias*

de otra edad (1983, Premio “Leonor”), el tiempo, el amor y la muerte se manifiestan de manera singular y múltiple, y desde una perspectiva íntima, objetiva, experimental, clásica, crítica, vanguardista, simbólica y meditativa.

A través de estas visiones, pues, surgirá una poesía en soledad y una poesía en comunión, es decir, reveladora de una batalla interior en la conciencia del sujeto lírico y con la intención de alcanzar la esencialidad de la palabra y del mensaje más humano. Empero, al mismo tiempo, aspira a hacerse cómplice y vivificante frente a la identidad de cualquier lector o amante del verbo como ejercicio de libertad e integración.

Respecto a la temática amorosa, se pueden extraer patrones que responden al amor fatuo, existencial, platónico, erótico, familiar, al figurativo, ontológico...,

En lo concerniente al tiempo, hay ejemplos de tiempo ficticio, histórico, memorial, diacrónico y sincrónico, alternativo, subjetivo, de metafísico...

Al hilo de la presencia de la muerte, surgen una serie de arquetipos que tienen relación con la espiritualidad, la otredad, el rechazo al Más Allá, la resignación, la pugna frente a la finitud, el ámbito de lo metafísico, la representación de lo simbólico, la vigencia de lo purificado, el ritual del adiós

Como apuntase Octavio Paz en su ensayo titulado *La casa de la presencia*, “La poesía es la memoria (...) y una de sus funciones, quizá la primordial, es precisamente la transfiguración del pasado en presencia viva. La poesía exorciza el pasado; así vuelve habitable al presente.

Todos los tiempos, del tiempo mítico largo como un milenio a la centella del instante, tocados por la poesía, se vuelven presente. Lo que pasa en un poema, sea la caída de Troya o el abrazo precario de los amantes, está pasando siempre (...) El poema es infinitamente frágil y, no obstante, infinitamente resistente”.

Así, al revivir a través de estos cinco poemarios la poesía de Carlos Murciano, no sólo intentaremos acercar el ejercicio de un autor de oficio sostenido y vigente quehacer, sino que presentaremos estas tres tipologías como nexo común y aglutinador de más una década de producción literaria.

Igualmente, dedicaremos un espacio a resaltar la pluralidad versal y estrófica con la que el escritor andaluz aborda sus textos. A su hábil manejo de las tonalidades rítmicas, se une su solvencia para con cualquier estrofa; de ahí, que su poesía se mueva con igual soltura en el verso libre -sobre todo en la silva de versos impares- como en la décima, la lira, la soleá... y, sobre todo, el soneto.

Además de los aspectos mencionados, plantearemos, también, la relevancia de un autor y de una obra que se han visto, en cierta medida, desplazados y subestimados por una parte de críticos y estudiosos, quienes se han afanado en limitar la llamada “Generación del 50” a un grupo reducido de poetas. Tales poetas han aparecido, en demasiadas ocasiones, con el sello exclusivo generacional de una hornada lírica que, a decir verdad, vinculó a una promoción mucho más amplia y heterogénea y con una obra multiforme y atractiva.

Ante una tesis de corte temático como ésta, he tenido que

escoger entre las múltiples opciones que van desde las antropológicas y del imaginario de la escuela Gilbert Durand o Gaston Bachelard (quien refrendó la necesidad de temporalizar el acto creativo como representación del retiro voluntario del creador), hasta otras bien conocidas, como las más significativas de Charles Mauron o las isotopías discursivas de Greimas.

Al cabo, me he decidido por la multiplicidad y libertad de puntos de vista que concede el análisis hermenéutico de Hans-Georg Gadamer. La conexión planteada entre la comprensión y el lenguaje permite adoptar una posición ontológica desde la cual abordar el estudio de aquello que no comporte un simple modelo empírico.

Para Gadamer, tal y como afirmaba en un pasaje de su artículo publicado en 1970, “Lenguaje y comprensión”, “todo entendimiento (Verständigung) es un problema del lenguaje y se logra o se malogra en el medio de la lingüisticidad. Todos los fenómenos del entendimiento, del comprender y el malentender que forman el objeto de la llamada hermenéutica manifiestan una forma de aparecer lingüística (...) No sólo el procedimiento interhumano de entendimiento, sino que el proceso del comprender mismo representa también un acontecer lingüístico cuando se dirige hacia un objeto extralingüístico o escucha la voz en sordina de las letras escritas, un acontecer lingüístico de la misma índole de la conversación del alma consigo misma, tal y como caracterizó Platón la esencia el pensamiento”,

Así que, en Gadamer, la palabra poética puede llegar a recuperar el sentido de lo transfigurado y revelar una serie de significados

configurativos que se alejen de aquella idea de *literalidad* que propugnase Jakobson. Gadamer insiste en que la representación del lenguaje “no es un encantamiento en el sentido de un hechizo que espera a la palabra que lo deshaga, sino que se trata de la redención misma y de la vuelta al ser verdadero”.

Al cabo, esta tesis, quiere mostrar desde la experiencia hermenéutica gadameriana la esencia de una obra apoyada en una dicotomía espiritual y humanista, que crea interrogantes vitales y nace desde los adentros de un escritor que ha sabido hallar el mestizaje entre la meditación y la introspección, entre la tradición y la modernidad. Y para profundizar en todo ello, proponemos el modo en que Gadamer funda la idea de que el acto creativo no es finito, de ahí que cualquier texto pueda ser estudiado y *reconstruido* desde una perspectiva que se convierta en un objeto interpretativo múltiple y heterogéneo, en un diálogo, en suma, entre la objetivación especulativa y la estructura dialéctica.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

La llamada “Generación del 50” -también denominada “Promoción del 50”, “Grupo Poético del 50”, “Escuela del 50”...- viene siendo, desde hace años, un universo de variadas y controvertidas aristas literarias. La crítica especializada ha insistido en develar y desvelar las características, tendencias, propuestas... que dieron sostén a esta estética, pero, a su vez, el debate sobre los “verdaderos” integrantes de tal Grupo se prolonga candente.

A la abundante bibliografía publicada sobre el tema, se han unido los múltiples testimonios personales de cada uno de los implicados. Algunos de ellos, mantiene viva, a día de hoy, su creación poética.

La posguerra supone en nuestro país un lógico y radical cambio en el panorama de las letras. Las consecuencias económicas, políticas y sociales resultan arduas y el mundo literario asiste convulso a un período doliente y de suma incertidumbre.

La publicación en 1944 de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y de *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, principian un tiempo distinto y renovador, y sientan las bases de una poesía cuyo discurso se aleja de la retórica y del conformismo.

“Para otros, el mundo no es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y de toda serenidad”, escribe el propio Dámaso.

Ese mismo año, Victoriano Crémer y Eugenio de Nora fundan,

en León, la revista “Espadaña”, cuya intención dista enormemente de la de aquellos poetas que “viven de la contemplación de una belleza impasible”. Al cabo, sus ideales estaban en franca contraposición con la veta clasicista y religiosa con la que un año atrás había nacido la revista “Garcilaso. Juventud creadora”, fundada por José García Nieto.

En este contexto, se editó un buen número de antologías con la intención de aglutinar las nuevas promociones de jóvenes poetas y signar, a su vez, sus características comunes o, por ende, sus intenciones distintivas.

Al hilo de la *Antología consultada de la joven poesía española*, publicada por Francisco Ribes en 1952 -en la que aparecían reunidos Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, José Hierro, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero y José María Valverde-, escribía Ricardo Gullón: “La línea general de nuestra poesía se prolonga en los poemas recopilados, con la misma diversidad, aunque por ahora no con la misma grandeza, que en las tres generaciones precedentes. Se advierte el ansia por hallar un lenguaje que, sin dejar de ser entrañable, resulte válido para todos, accesible para esa ‘inmensa mayoría’ a la que Otero dedica uno de sus poemas. Comunicar con ella es el secreto deseo de los poetas, aún de los herméticos, pues hermetismo expresivo no quiere decir desvinculación cordial; quizá la tarea propia del poeta consista precisamente en decir lo que esa mayoría calla por falta de medios para expresarlo, mas sin renunciar a las instancias profundas de la palabra, a su densidad signifiante, plenamente expresiva, abdicando

sus posibilidades más reales en favor de una aproximación a lo fácil, a lo panfletario y propagandístico, o superficiales trivialidades. La comunicación se establece en estratos más profundos y la poesía penetra en el hombre por caminos de sensibilidad, no por vías de discurso. La poesía puede ser 'un instrumento para transformar el mundo', como quiere Celaya, a condición de permanecer fiel a sí misma y no dejarse suplantar por sucedáneos: ha de resistir la tentación de convertir el canto en razonamiento y el poema en sermón”.

A pesar de las complejas circunstancias derivadas del fin de nuestra Guerra Civil, la década de los 40, y aún más la de los 50, traen una sobreabundancia de producción lírica, que coincide no sólo con el florecer de las citadas antologías, sino también de revistas literarias - más de doscientas- diseminadas por toda nuestra geografía. Valgan, como ejemplo: “Proel” en Valencia, (1944), “Postismo” en Madrid, (1945), “Cántico”, en Córdoba, (1947), “La Isla de los Ratones”, en Santander, (1948), “Alcaraván”, en Arcos de la Frontera, (1949), “El Pájaro de Paja”, en Madrid, (1950), “Papel azul”, en Málaga, (1951), “Guadalquivir”, en Sevilla, (1951), “Papeles de Son Armadans”, en Mallorca, (1956)...-.

Si bien se constata una multiplicidad geográfica en cuanto a las publicaciones y a los autores, los dos principales núcleos parecen focalizarse en esta época en dos grandes ciudades: Barcelona y Madrid.

En la primera, con un trío integrado por Gil de Biedma, Carlos

Barral y José Agustín Goytisolo. En la segunda, abanderados por Vicente Aleixandre y Claudio Rodríguez.

A este respecto, María del Carmen Tejera y José Antonio Hernández Guerrero anotan en su estudio *Poetas andaluces de los años cincuenta*: “Hemos de adelantar una primera conclusión tras la lectura de las obras más relevantes de las diferentes zonas geográficas: no advertimos homogeneidad en las respectivas concepciones estéticas en la selección de los asuntos ni siquiera en el empleo de procedimientos. A nuestro juicio, constituye un grave error aplicar los mismos criterios para definir el Grupo de Barcelona, al de León, al de Galicia o al de Andalucía. La Década Poética de los Cincuenta, por lo tanto, es un mosaico, un conjunto taraceado de materiales, de colores, de sabores y de estilos diferentes”.

En este contexto, aparece en 1955 el segundo poemario de Carlos Murciano -el primero, *El alma repartida*, se edita en 1954 en Caracas-, *Viento en la carne*, accésit del premio “Adonáis” 1954. José Agustín Goytisolo, recibe otro accésit por *El retorno* y José Ángel Valente obtiene el galardón por *A modo de esperanza*.

El año anterior, Claudio Rodríguez, se había llevado el premio con *Don de la ebriedad*. Dos años antes, en 1951, Caballero Bonald había recibido también un accésit por *Las adivinaciones*. En 1955, Ángel González obtendría también un accésit por *Áspero mundo*. En 1957, Carlos Sahagún ganaría el certamen con *Profecías del agua* y, en 1959, Francisco Brines lo harías con *Las brasas*.

Una década, pues, donde empiezan también a despuntar las

figuras claves de la llamada “Generación del 50”, coincidente, en tiempo y espacio, con el despertar de la obra poética de Carlos Murciano, quien publica poco después otros cuatro libros de versos: *Poemas tristes a Madia* (1956), *Ángeles de siempre* (1958), *Cuando da el corazón la media noche* (1959) y *Tiempo de ceniza* (1961).

No olvidemos la aparición, en 1950, de *Ángel fieramente humano* de Blas de Otero, de *Nuevos cantos de esperanza*, de Victoriano Crémer, en 1951, y de *Cantos íberos* de Gabriel Celaya y *Pido la paz y la palabra*, del propio Blas de Otero, en 1955, confirmarán y conformarán por entonces la llamada poesía de realismo social.

Respecto a esta tendencia, Guillermo Carnero apuntaba en su artículo “La poética de la poesía social” -recogido en *Las armas abisinias: ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*- los ocho marcos temáticos más sobresalientes: 1) referencia a la guerra civil; 2) crónica de la represión; 3) sátira de la integración; 4) manifestación de solidaridad afectiva o ideológica con el proletariado; 5) voluntad de lucha política; 6) agitación política; 7) el tema de España e 8) internacionalización de la poesía social.

El buen momento que atravesaba la poesía española y la variedad de planteamientos, convicciones y propósitos derivada de aquella nómina de poeta era, pues, una realidad vigente. Y en estas páginas, pretendemos dar cuenta, a su vez, de que la relevancia de esta excepcional promoción, no se limita a la cicatera y acostumbrada lista de escritores que parecieron recibir la exclusividad a la hora de representar esta generación. No son siete, ni ocho, ni nueve...,

quienes dieron a la lírica hispana una producción diversa y cualificada, tan heterogénea como considerable. Porque en aquel puzle de las letras y bajo unas complejas e ingratas circunstancias políticas y sociales, tuvieron cabida autores que adoptaron un realismo más crítico, los que huyeron del patetismo, los que decidieron enrocarse en lo íntimo y cotidiano, los que optaron por concentrar su mensaje en la depuración de la palabra, los que apostaron por la ironía y la irrealdad, los que manifestaron su doliente escepticismo....

En su ensayo, *1939 – 1975 Antología de poesía española*, Ángel L. Prieto de Paula refiere en su introducción: “La etiqueta ‘poetas de los cincuenta no agavilla realmente a un grupo compacto de autores con una homogeneidad de estilo. La causa de esta relativa dispersión estética hay que buscarla en una tímida apertura cultural que permitió a cada uno de estos escritores constituirse individualmente, por encima de las constricciones estéticas vigentes. De ahí, la dificultad de hallar entre ellos poetas suficientemente ‘representativos’ de sus compañeros (...) Temáticamente, se produce un ensanchamiento de los contenidos y de los puntos de vista con que estos se tratan. Aunque sin el confesionalismo propio de los años cuarenta, aparecen diversos temas de lo que podría considerarse el ‘yo personal’”.

Así, la infancia, la guerra, la postguerra, la amistad, lo religioso, la injusticia, la naturaleza, lo marginal, lo existencial..., irán sucediéndose como referentes identitarios de esta promoción generacional.

Sin embargo, esta sana confluencia de asuntos y de autores, resulta para algunos críticos poco enriquecedora. Pareciera el caso de Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, quienes preparasen en 1993, la antología *Joven poesía española*. En ella, recogían diecisiete poetas nacidos en la posguerra autores, cuya obra se abrió paso en la década de los 70. A su entender, salvo las excepciones de Gil Biedma, Carlos Barral, José Ángel Valente, Francisco Brines, Carlos Bousoño y Claudio Rodríguez, nadie más se salva del “derribo general de la generación del 50”. Y añaden: “Del resto poco se puede decir. El resto era naufragio. Era, en realidad, una mezcla cansada y confusa, abotargada y que había dado ya cuanto debía dar (...) El resto era, por un lado, la poesía social, consecuencia directa del franquismo y su falta de libertad de prensa, y la poesía oficial, imperial, aficionada al soneto y al sonidito, confesional, encerrada y aupada en privilegios, escasos y tristes. Detrás de unos y otros, en número. Fueron y son legión los poetas. Y legión es, como se sabe, el nombre del diablo”.

Los cinco poemarios que servirán como base de este estudio, tienen su punto de arranque en el año 1970. *Este claro silencio*, de Carlos Murciano, se hace merecedor del Premio Nacional de Poesía.

En sus páginas -como ocurrirá en sus otros libros aquí seleccionados- puede hallarse otra de las claves básicas de esta tesis: el dominio de las estructuras semánticas y rítmicas tan propias del escritor arcense en sus más de sesenta años de quehacer. El verso del poeta no se diluye en formalismos retóricos ni estróficos, sino

que adquiere mayor sentido y sensibilidad al hilo de sus sucesivas publicaciones.

En este volumen citado, se concitaban ya el verso libre, el de arte mayor, el de arte menor, con la cuarteta o el soneto -forma ésta, recurrente y vigente aún en su decir y que, a pesar de haber sido denostada por algunos poetas y críticos, tiene en la nómina de autores de sus cultivadores en el siglo XX un amplio muestrario-.

En los otros cuatro libros, *Yerba y olvido* (1977), *Del tiempo y soledad* (1978), *Meditación en Socar* (1981) e *Historias de otra edad* (1983), esta variedad de metros y de formas, será igualmente sobresaliente.

En las notas de su poética, recogidas por el propio autor en la compilación publicada por Plaza & Janés en 1973, *Antología Poética 1950 – 1972*, ya advertía: “Domina la forma y olvídala. Irá contigo -velada o no-, fiel, siempre”.

Fidelidad, sí, al frente de una obra basada en el rigor formal. Y que asimismo ha sabido adivinar la dimensión del tiempo vital y literario a la hora de reelaborar su decir, conjugando el *yo* con los distintos y heterogéneos espacios que han ido sustentando la lírica de nuestro país en estas seis últimas décadas.

Este claro silencio coincide con la edición ese mismo año de *Nueve novísimos poetas españoles*, compilada por José M^a Castellet.

Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero,

representaban por entonces una renovada sensibilidad y una manera distinta de interpretar la poesía.

De nuevo, la confluencia generacional con estos poetas (y de muchos otros que no entraron en este florilegio, pero que tuvieron igual o mayor trascendencia que los señalados), deviene en una convivencia literaria plural y brillante, donde distintas promociones y corrientes surgen con entera libertad creadora, al margen de escuelas y modas.

De ahí, que cada cual, desde un tono más grave o más frívolo, desde una sentimentalidad más conservadora o vanguardista, desde unos referentes líricos más internacionales o autóctonos, desde una temática más confesional o más aséptica, fuera trazando un mapa personal y acorde a su fidelidad artística.

En el caso de Carlos Murciano, analizaremos al par de estas páginas, cómo el poeta, contempla a lo largo y ancho de estos años (1970 – 1983) el revuelo del universo que le rodea. Su yo lírico se afanará más en transmitir el mensaje artístico que brota desde su corazón, orillando el compromiso social o descartando temáticas y asuntos censurables por la realidad política vigente entonces, cuando no heredada. A través de sus versos, el lector podrá descubrir el fluir interior de un poeta que batalla por hacerse entender, por proclamar su existencia e indagar alma adentro para dar a la luz la trascendencia de sus anhelos, sus dichas o sus desolaciones.

El mismo hecho de que su poesía haya estado orientada hacia una íntima costumbre, hacia una nostalgia del ayer, hacia la melancolía de los paisajes familiares, hacia lo que, al cabo, es experiencia propia y vital, ha motivado que algunos críticos incidieran en que al decir de Carlos Murciano le faltase un mayor ímpetu de compromiso radical frente al mundo, una observación más amplia y más incisiva en cuanto a su materia y trama líricas, un realismo crítico, al cabo, más acendrado.

La contenida difusión que ha tenido desde sus inicios su amplia obra, no ha contribuido a desvelar los procesos cambiantes y renovadores de su decir, ni a establecer de forma detallada un extenso estudio de su producción. A este respecto, se refieren María del Carmen García Tejera y José Antonio Hernández Guerrero en el citado *Poetas andaluces de los años cincuenta* (2003): “Los poetas del Sur están casi sistemáticamente omitidos de las ‘nóminas’ -antologías- de la época: sólo el nombre de Caballero Bonald -asociado desde el principio al núcleo catalán- aparece con mayor frecuencia (...) Y añaden: “La exigencia de una mayor atención a los poetas andaluces de los cincuenta por parte de numerosos críticos (y también de muchos de los poetas implicados) ha propiciado un interés creciente en los últimos años. Algunos estudiosos defienden, incluso, la existencia de una poesía andaluza con rasgos que la distinguen de otros grupos de la época”.

El análisis minucioso de las tipologías del amor, del tiempo y de la muerte en los cinco poemarios seleccionados será la base de este

estudio y servirá, a su vez, para ir determinando las distintas perspectivas, los variados recursos y las divergentes miradas donde el sujeto se enfrenta a esta triada temática, y en las que se van alternando la desesperanza, el anhelo, la rebeldía, la resignación, la humildad, la contumacia, etc., y, todo ello envuelto, en muchas ocasiones, por una simbología espiritual, ontológica y expresionista.

Tras estos supuestos temáticos de acentuado corte clasicista, también asoman elementos delimitadores de las fronteras líricas y alusivos a la compleja búsqueda del yo enfrentado con lo inasible, a los elementos comunes y extraordinarios que giran en derredor de su cotidianidad, a los paisajes que rodean la integración y confrontación del Hombre frente a la Naturaleza, a la eterna búsqueda del yo, a la creencia y renuncia frente a la figura de Dios, a la otredad que se perfila y se desdobra frente a la realidad...

Las páginas siguientes pretenden ofrecer, por tanto, ese universo personal y evocador de un poeta fecundo cuya vocación por la palabra sigue latiendo intensa a día de hoy.

CAPÍTULO 1

ESTE CLARO SILENCIO (1970)

Este claro silencio. Y este gozo.

Y este rumor de noche. Y esta pena.

C.M.

1.1. **ESTE CLARO SILENCIO: UN SILENCIO EXPRESIVO**

En el mes de diciembre de 1970, un jurado compuesto por José Camón Aznar, Conrado Blanco Plaza, Juan Antonio de Zunzunegui, Luis Jiménez Martos, Luis Berenguer y Jaime Salom, acordó por unanimidad, conceder el Premio Nacional de Poesía a *Este claro silencio* (1), de Carlos Murciano. Hasta entonces, el vate andaluz había publicado catorce poemarios -desde que en 1954, viera la luz el primero de ellos, *El alma repartida*-. Aquel galardón suponía, pues, un notable reconocimiento y la confirmación de una obra forjada sin pausa y sin prisa.

En *Este claro silencio* se aprecian ya las claves temáticas que atravesaban el grueso de su obra y las cuales tenían en su horizonte a Dios, a la espiritualidad del vivir, a la posesión de lo real..., pero que basaba su esencialidad en el tiempo, el amor y la muerte, y en los efectos no sólo inmediatos, sino también evocadores y marcadores de tales argumentos.

En los albores de la década de los 70, la poesía española era una confluencia de estéticas y de sugerencias que no hacían sino acrecentar la impresión del buen momento en que se encontraba este género. Los contenidos se agrandan y se adoptan técnicas novedosas, sobre todo, respecto a los puntos de vista en que se sitúa el yo poético. Lo existencial, lo elegíaco, lo injusto, lo irónico, lo culturalista, lo trascendido, lo místico, lo simbólico..., se hacen

presentes y se aprecia cómo los poetas van ganando en libertad formal y temática.

Cano Ballesta, en *Poesía española reciente (1980-2000)* (1), afirma (2001: 23, 24): “La superación de la ola llamada poesía social, el sentido del compromiso y la hegemonía del realismo habían llevado a la poesía a tal saturación y reiteración mecánica de recursos y, a veces, a tal grado de trivialidad, que se hacía urgente una vigorosa renovación. Esto facilitó el triunfo de los *novísimos* con su ímpetu renovador e iconoclasta. La poesía deja de ser testimonio y denuncia de una situación histórica y abandona el lenguaje coloquial y cotidiano con que se hablaba de las miserias, la opresión y la falta de libertad. Se hace una relectura de recursos modernistas: búsqueda de mundos exóticos asociados con el arte o la cultura (fascinantes ciudades, lujosas fiestas y disfraces), como correlato objetivo, expresión de las emociones del yo o de los más diversos mensajes estéticos”.

Sirvan, a modo de ejemplo, algunos de los títulos que aparecen editados en aquel presente y que resultan distantes en sus intenciones, mas cercanos en su temporalidad: *La muerte en Beverly Hills* (1968) de Pere Giné; *Poemas de Cherry Lane* (1968) de Julia Uceda; *Colección particular* (1969) de Jaime Gil de Biedma; *A flor de piel* (1969) de Ángel García López; *Runners-up* (1969) de Manuel Ríos Ruiz; *Así se fundó Carnaby Street* (1970) de Leopoldo María Panero; *Los vientos* (1970) de Rafael Guillén; *Cierra los ojos y abre la boca* (1970) de José Miguel Ullán; *Los retratos* (1970) de Luis Alberto de Cuenca;

Elegía y no (1971) de José Infante; *Biografía sola* (1971) de Jaime Siles; *Sublime solárium* (1971) de Luis Antonio de Villena y *Lengua de cal* (1972) de Félix de Azúa.

Los diferentes modos de lenguaje, la imbricación de lo foráneo, el misterio de lo específico, la utilización de los recursos cognitivos, la mediación de un entendimiento descodificado..., van modelando una poesía renovadora, diversificada en su mensaje. Lo elitista y lo decadente conjugan con lo hermético y lo estético y de ese mestizaje tan recargado como posible, nace una escritura que convive frente a otras propuestas ya pretéritas, pero muy asentadas.

Algo, que confirmaba con sus palabras Juan José Lanz (2) en la revista “Ínsula”, en su artículo titulado “Los pulsos del versos” (1994: 3-6): “Hacia 1977, la mayor parte de las tendencias poéticas vivas confluyen y se unen para arrumbar la estética dominante inmediatamente anterior y establecer un nuevo marco de preferencias estéticas y poéticas, pero sin llevar a cabo una ruptura radical aparente como la que había sido protagonizada años atrás”.

En *Este claro silencio* (3), Carlos Murciano vertebró un poemario donde, mediante una mirada abarcadora, pretende adivinar la estatura de su existencia. Los textos aquí reunidos tienen una unidad vital; si bien, paradójicamente, se orillen en una variedad de vivencias reveladoras de una voluntad cómplice, comunicativa.

En la reseña de Octavio Saltor en el “Diario de Barcelona” (4), remarcaba como el poemario “es un monólogo interior que se hace eco de un mundo exterior que no se limita a ser el del poeta, sino

que encarna un auténtico cosmos, humano, temático y emotivo, tan tremendamente actual como patéticamente eterno. Porque lo anecdótico entrañable -evocación y añoranza filial, entre otros motivos-, se alía a un concierto de sensibilidades (...), donde Naturaleza y ciudad, interiores y exteriores se conjugan y aliteran con una plenitud airosa y convergente de exuberancias estéticamente inevitables, psicológicamente cordiales, pero arraigadamente meditativas”.

Y añadía: “El poeta parece como si se auscultara a sí mismo y fuera recogiendo en su canto las resonancias más íntimas y más trascendentes de todo un mundo, de imágenes y de emociones, que le sacude y que le invade, como una imperativa presencia que urge su comentario oral (...) Un canto en el que la palabra es mensajera transida de un alma para la que, como dijo Terencio, nada humano es ajeno a su humanista captación y repercusión”.

Al hilo de la expresividad verbal que contiene el poemario, cabe recordar que la lengua poética de Murciano es más cotidiana y doméstica, más sujeta a un realismo descriptivo, a una continuidad narrativa, potenciados uno y otra por la emoción básica, inicial, gestadora y sustentadora del poema.

Su palabra ahonda, en suma, una versatilidad regeneradora, la cual permite un decir imaginativo, donde el juego de metáforas devela una sutil imagería

A su vez, Rafael Vázquez Zamora, en el semanario “Destino” (5), daba cuenta del volumen con los siguientes apuntes: “El poeta

se ve a sí mismo viviendo como una antorcha, quemándose, crepitando, pero si él arde por dentro, sabe muy bien cómo convertir en luz tanta llama. (...) Pero también cabe luz triste y ceniza de lo que se fue. A lo que tanto contribuye que el poeta se asome a su memoria y tenga sed del agua que en ese pozo bebía, pero nada encuentra en éste”.

Al cabo, un poemario sostenido sobre la capacidad primaria del entendimiento, que pretende universalizar la percepción sensible del ser consciente y que refleja en sus versos un decir confesional, sin renunciar en ningún momento a aprehender la realidad más radical de la existencia.

1. 2. TIPOLOGIAS DEL AMOR EN *ESTE CLARO SILENCIO*

Son múltiples y dispares las formas en las que el amor se manifiesta en el discurso poético. Tan sólo con repasar algunas de las acepciones que ofrece el diccionario de la R.A.E (1.- “Sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser”. 3.- “Tendencia a la unión sexual”. 5.- “Blandura, suavidad”. 6.- “Esmero con que se trabaja una obra deleitándose en ella”. 7.- “Voluntad, consentimiento”), se pueden entender los diversos caminos que llegan a vertebrar esta esencia temática. Y, de ello, nos ocuparemos al hilo del poemario de Carlos Murciano, *Este claro silencio*.

Cabe resaltar, en primer lugar, la actitud adoptada por el poeta, el cual pareciera querer cerrar las puertas de su casa -su familia, sus hijos, sus paredes, sus pequeñas y cotidianas costumbres...- y abrir de par en par las de su ser. Y aguardar, entonces, a que las palabras broten desde los adentros, desde una afectividad remansada, pero desbordante en cuanto a lo que el amor inventaría en sus deshoras.

Platón, en sus *Leyes* (6) remitía a los distintos tipos de amor existentes y los reducía a tres: el del cuerpo, el del alma y la fusión de ambos. Eso sí, insistía en una idea principal (1982: 149, 151):

Es bello amar cuando la causa es la virtud (...) Todo amor, en general, no

es bello ni laudable, si no es honesto.

En algunos de los textos integrados en *Este claro silencio*, se halla este concepto platónico, en donde el mensaje del yo lírico parte de una inspiración que proporciona valor y, también, coraje para saberse guiado por la llama viva de lo amatorio. Así ocurre, por ejemplo, en el poema titulado “Los asombros”, donde vehicula el amor a través de la esperanza (1970: 19, 20):

Alguien

-¿el viento?- está soplando ahora.

Gimen las ramas de los árboles

al quedarse desnudas y noviembre contempla

muros, puentes, almenas derrumbándose.

Pero el mundo está alzándose para el hombre que canta,

naciendo de sus propias cenizas inmortales

para el hombre que espera, para el hombre que mira

sereno hacia delante

mientras van las cadenas que de siempre le ataran

rompiéndose, quebrándose.

Aunque pueda resultar contradictorio, en otras ocasiones, la personalización del amor parte de una objetividad liberadora de sus propios argumentos. En ese sentido, ya Bertrand Russell postuló que la verdadera felicidad amante tan sólo se consigue saliendo de uno

mismo; es decir, abandonando el ego y solidarizándose con lo amado.

En el poema “La nube” -inserto en “Los asombros”, primera sección de *Este claro silencio*-, el poeta se ausenta de su propia contemplación y deja que sean otros ojos los que miren en derredor del universo que lo cerca. Unos ojos, que no son sino sangre de su sangre y se asoman y se abrigan junto a la diaria reconquista paterno/filial (1970: 29):

*Mi hija -tres años cortos-, hoy
que empieza mayo y atardece,
ha venido a mi cuarto,
a mi silencio laborioso,
ha empujado una silla hasta la gran ventana
y luego de alcanzar difícilmente
-tropezando, trepando- la estatura precisa,
ha apoyado su frente en el cristal,
ha puesto en el azul sus -más que celestes, mágicos-
ojos en donde habita la sorpresa
y ha dicho en voz muy baja, casi
confidencial, de vieja amiga: ‘Hola,
humo’.*

*Y ha movido la mano en un gesto de adiós,
de bienvenida acaso.*

La dicotomía amor / dolor se hace también presente en algunos de los escritos integrantes de *Este claro silencio*.

Para alcanzar la cima de la sustancia amorosa es quizá, inevitable, el haber transitado por el desconsuelo, haber atravesado las fronteras del desamparo. De forma voluntaria o involuntaria, el ser humano va trazando su acontecer con experiencias que delimitan su felicidad o su tristura y, en ellas, y frente a ellas, se copia, se rebela, se pronuncia y se refleja. Todo ello, deriva en una aceptación -que no resignación-, que implica solidaridad ante una realidad doliente, pero, a su vez, celebratoria. Porque, a fin de cuentas, la ausencia de la persona o del objeto amados revertirá en felicidad siempre y cuando tal retorno se consume.

El poeta arcense adopta una actitud confesional en muchos de los textos. Macha Louis Rosenthal (7) se había referido ya a este tipo de recurso como revelador de un decir testimonial, en donde (1959: 154) “el Yo literal se sitúa en el centro del poema”. Si bien, no siempre el uso de la primera persona tenga que inscribirse en el ámbito de lo confesional, en este caso, Murciano sí postula parte de su expresividad versal desde una óptica intimista, la cual le sirve como vía de escape para a un discurso no sólo identificativo, sino también mnémico. Los poemas surgen frente a matices reales, sin apenas ambigüedades, y en ellos predominan imágenes preminentemente concretas y verídicas.

El poema “El regresado” -incluido en la ya citada primera parte del poemario, “Los asombros”- proclama la vuelta al hogar familiar, al entrañable territorio donde un padre y una madre aguardan la llegada del hijo ausente (1970: 39, 40):

*Y cuando hubo pasado mucho tiempo,
mucho distancia,
mucho dolor de no estar juntos,
regresé, madre.*

(...)

*Hallé el portón abierto, dispuesto el comedor,
la loza preparada.*

*Tú estabas donde siempre;
padre, serio, en su sitio; en torno, los hermanos.
¿Y éste que irrumpe así -os preguntabais-,
que ahora acerca la silla, desdobra
la servilleta, ocupa ese lugar
tal si de siempre le perteneciera,
quién es?*

*Os leía en los ojos la pregunta,
la duda, la inquietud
de compartir conmigo
mesa, mantel, ternura y compañía.*

*Tomé la hogaza candeal con mano
que no temblaba
y en la manera de partir el pan
me conociste, madre.*

El amor como diálogo con la Naturaleza que rodea y cobija al ser humano es otra de las tipologías a tener en cuenta en *Este claro silencio*. El poeta se sumerge en la tierra que lo vio crecer y madurar, e incorpora sus elementos como vasos comunicantes de su propio tránsito. A través de un sugestivo entramado de símbolos, se reconoce en las aguas, en las plantas, en los animales..., los cuales conformaron buena parte de su ayer, y cuantos, ahora, se tornan presente al volver a contemplarlos y aún rozarlos *in situ*.

La segunda sección del poemario, “Sierra de Cádiz”, es un canto amante a su universo original. En una entrevista publicada en “ABC de Sevilla” (8), el escritor andaluz confesaba a Antonio Burgos:

Mi Sur, y más concretamente mi Cádiz, ciudad y provincia, y Arcos, en especial, están en toda mi obra. (...) Yo he perdido mi pueblo y tengo que devolvérmelo a través de mi escritura. Regreso al Sur una vez al año y mis reencuentros me hacen siempre escribir. Hay un momento en mis días estivales arcenses que no cambiaría por nada del mundo: es la hora del atardecer. Desde la azotea de la casa familiar veo las dos torres, un cielo poblado de vencejos y mirlos, los campos, la sierra, el río... Y una paz infinita.

Este citado diálogo con la Naturaleza ocupa 7 de los 29 poemas del conjunto, y el yo lírico precisa con detalle las piezas de ese puzle amoroso en donde sus ojos y sus pasos recorren lentamente las veredas y los espacios interiorizados en el alma. El jilguero, el cernícalo, la cogujada, la codorniz..., se aúpan al cielo, mientras el toro "...cornea/ levemente la brisa,/ busca el sitio/ exacto donde duerme cada noche/ su larga pena, su clamor de muerte"; entre tanto, el río Tavizna y el río Guadalete llevan en su caudal "la sencillez hermosa del milagro", y las palmeras, los cipreses, las buganvillas, las adelfas... alían su sinfonía y hacen que a la Sierra le suene "deprisa, el corazón".

El poema que sirve como coda a este apartado -el número 7- define con claridad esa conversación afectiva, casi pasional, con los elementos naturales que asaltan al poeta. Porque ahora, y de nuevo instalado en la distancia que impone la urbe cotidiana, la melancolía de aquellos escenarios y de aquellos aromas lejanos -hilos vitales, al cabo-, se tornan amorosos protagonistas de su nostálgica inquietud, de su inefable desconsuelo.

Además, la figura materna emerge una vez más como símbolo telúrico del amor, idealizada alegoría, reivindicación de dicha y de refugio en la patria de la infancia (1970: 64):

*Si ahora que llueve y anochece
y es el otoño en la ciudad vacía,
digo el nombre de un pájaro —jilguero, chamariz—*

*o el de un río lustral -Guadalete- o acaso
 el de un arroyo breve -Guadalporcún- corriendo
 entre las cañaveras;
 si digo el nombre de una calle –Torre
 de la Esquina- o el de una torre o
 el de un pueblo lentísimo
 o el de una niña que yo quise un día
 porque vi amanecer entre sus trenzas,
 o el de una sierra con la cresta en nieve
 o el de un pedazo
 de mar;
 si digo
 cualquiera de estos nombres con la voz apagada
 y callo luego, fácil
 será que en lo más hondo se me encienda
 la luz que yo me sé y que bien reconozco,
 igual que el niño reconoce y agradece y distingue,
 entre los mil rumores que va confundiendo,
 la voz exacta de la madre.*

Bajo el título de “Todavía”, se enmarca el cierre de *Este claro silencio*. Los cuatro poemas que lo abrochan -tres de ellos sonetos-, refieren un sujeto lírico batallando por encontrarse a sí mismo, el cual se rebela contra la finitud mortal, y entra en sí mismo y se ausenta (“Hoy he venido a verme y he salido”) para poder aliviar las dudas resultantes del drama último de saberse ceniza y olvido.

Se adivina en algunas de estas composiciones -como en otras anteriores- un amor que podría llamarse “vitalista”, y con el cual el poeta se reconoce feliz de sentirse vívido, dichoso por poder aunar el ímpetu del cuerpo y del alma. La llama amante pugna por no apagarse, por perdurar, por seguir siendo protagonista de la aventura del vivir (1970: 73):

...El fuego está encendido.

Arde la leña y, con la leña, ardo.

Desde ese crepitar, el yo quiere proclamar su esperanza, su certidumbre, aunque sepa que, tras ella, se abrirá un hueco donde el miedo a la nada ahogará la algarabía terrenal. En el soneto que da título al libro, “Este claro silencio”, también resulta palpable esa dualidad, en donde lo vitalista lucha contra lo temido (1970: 21):

Este claro silencio. Y este gozo.

Y este rumor de noche. Y esta pena.

*Y esta destrozadísima cadena
que te desencadena el alborozo.*

(...)

*Acércate al brocal, bebe sin miedo
y camina después hacia ese ruedo*

sin barreras, sin toro y sin testigos.

Con el poema “31 de diciembre”, -incluido asimismo en esta última sección- culminaría esa universalización de la experiencia amatoria que parte de sus prójimos más cercanos y que ahonda, una vez más, en ese ámbito reticular de lo familiar: lo fraternal y lo paterno/ materno/ filial.

Ya Aristóteles, en su *Moral, a Nicómaco* (9) señalaba la importancia de las relaciones familiares en la transmutación que va soportando el ser humano y la relación sempiterna que adquiere con sus progenitores tras su nacimiento (2002: 172):

El amor de los hijos para con sus padres y de los hombres para con los dioses es como el cumplimiento de un deber respecto de un ser superior y benéfico. Los padres y los dioses nos han hecho el mayor de los beneficios, porque son los autores de nuestra existencia (...) Tanto más se arraiga el cariño cuanto más íntimamente se vive desde la infancia, pues, procediendo de los mismos padres, se tienen las mismas costumbres, se alimentan y se instruyen de la misma manera, y las pruebas que reciben uno de otro llegan a crear lazos tan múltiples como sólidos”.

Esa esencia permanente que se consolidara de manera inmutable en la niñez y la *autotrascendencia* de haber crecido en la indefectibilidad del querer, quedan reflejados en el citado “31 de diciembre”, un himno donde los contrarios coinciden a un mismo nivel de pasión y de ternura (1970: 71, 72):

*Mira, madre, que vengo
hoy que terminan tantas cosas y empiezan tantos siglos
a contarse,
lejano y solitario, mas con todo el amor
que el tiempo va poniendo del color de la pena
y afilando, dejando en lo esencial
y cada vez más tuyo,
mira que vengo hasta la estancia
donde me sueñas y revives por hijo más remoto,
con el puñado de oro de este trigo
que largos días fui guardando,
atesorando para ti, y en tanto cumplo el viejo rito
y hago caer su mínima cascada sobre el leño
que arde siempre a tu lado y que en mil chispas
responde a su clamor.
(...)*

La acentuada soledad del sujeto se transmuta hasta un estadio de reconciliación. Su personal perspectiva convierte en comunión su trascendido regreso; bálsamo, al cabo, para sus heridas. Además, él mismo se afana en dar cuenta de tales escenas luminosas, las cuales conviertan la remembranza en anhelo, los domésticos territorios en paisajes de una estirpe común y bienaventurada:

Te digo, madre, con palabras

*tan nuevas como el mundo,
que ojalá tengas pronto, a partir de mañana,
un año menos de estar sola
de mí, pan blanco y tibio en la alacena,
un cesto de naranjas en el patio,
la miel más rubia en una esquina
del viejo aparador y el vino oscuro
que padre preparaba, bien dispuesto,
por si un día regreso con mis hijos
y mi mujer, de pronto, y tiene Amparo
que dejar su piano y olvidar el cuidado de su ajuar,
y llega Antonio de sus versos y Ramón de Sevilla,
y allí lo celebramos de improviso
-el estar juntos, digo, y tan queriéndonos-,
en la estancia más íntima de nuestra nueva casa,
ya con calor de padre y de ti, madre mía.*

Con ese verso último, de metafísico dramatismo, se desentraña, pues, el cifrado enigma de la ausencia, la solidaria cadena existencial, las esquinas huérfanas del alma..., que el poeta ha ido confesando a lo largo y ancho del poemario.

Valga recordar, por último, como ese mismo sentir, esa misma necesidad de reconocerse -metafóricamente, claro- en la piel cercana y familiar, se asemeja a los versos que Octavio Paz recogiera en “Poesía” (10), y cuya estrofa final reza así (1989: 196):

*Llévame, solitaria,
llévame entre los sueños,
llévame, madre mía,
despiértame del todo,*

*hazme soñar tu sueño,
unta mis ojos con aceite,
para que al conocerte me conozca.*

1. 3. TIPOLOGIAS DEL TIEMPO EN *ESTE CLARO SILENCIO*

El Tiempo, trasunto universal de la lírica de todos los siglos, aparece en la obra de Carlos Murciano como uno de los temas más recurrentes. Ya en su libro *Tiempo de ceniza* (11), el poeta arcense daba cuenta en “El reloj”, de la trascendencia que este aspecto le suscitaba. El soneto citado se abría con un verso visionario de lo que deparaba ese latente tic-tac: el inequívoco destino (1961: 36):

Esto de no ser más que tiempo espanta.

Más adelante, Murciano llegaba a personificar ese objeto latidor hasta reducirlo a la inevitable finitud que determina la tragedia del hombre (1961: 36):

A veces se le olvida hacer ruido.

A veces hace por salir del nido

y si no lo consigue, humano, llora.

A veces suena a Dios. De todos modos

es un reloj y un día, como todos,

se quedará parado en cualquier hora.

Como parte del análisis de las tipologías del tiempo en *Este claro silencio*, debemos abundar en cómo el autor andaluz enfatiza la dicotomía entre el ciclo circular del tiempo, que pasa y retorna y, a su vez, ese mismo tiempo que transcurre, y es mudanza y es condena.

Esta primera tipología subrayada, aflora en los textos donde la memoria sirve como forma de avivar en el presente cuanto sostuvo el ayer. En estos casos, el yo se acerca también al concepto aristotélico del tiempo, estrechamente relacionado con la noción de movimiento; es decir, no se puede plantear una conciencia del tiempo sin que los acontecimientos sucedan o sin que no sólo los objetos, sino también los seres humanos estén en acción.

Así, en el poema titulado “Es todo tan sencillo” -incluido en “Los asombros”, primera parte de *Este claro silencio*-, Carlos Murciano revive desde la inmediatez realista todo cuanto su mirada alcanza, cuanto su tacto va descubriendo al hilo de los elementos que lo rodean (1970: 23):

*Es todo tan sencillo... Hay una rosa
roja, recién abierta, proclamando
la primavera en plenitud, su soplo
encendido. Cercano, sobre el suelo
del balcón, junto al barro doloroso
de la maceta donde Dios florece,
un pájaro amarillo canta, dice
-entre barrotes- de la libertad*

*salta y se alegra, roza el duro alambre
con sus alas inútiles, demuestra
que vive y llora y ama todavía.*

Pero, a su vez, esos objetos o seres que se tornan materia del alma, reflejan la sombra de lo vivido y testimonian, por unos instantes, la vuelta al referido intervalo circular donde todo lo sucedido regresa y, fiel, reaparece (1970: 23, 24):

*Y en el rincón, en una antigua caja
de dulce de membrillo, yace el pueblo,
bueno, quiero decir ese pedazo
de pueblo que me traje una mañana
secretamente, no pedazo, olor,
aroma manso y fiel: la hierbabuena
que va mi mano acariciando.*

(...)

*...Pero me decía
que es todo tan sencillo ahora —un pájaro,
una flor, una hierba, mayo abriendo
sus alas sobre el parque, una muchacha
cantando en el balcón de enfrente...- todo
tan sencillo, que basta con mirar
en torno, con guardar silencio, para*

*adivinarle al tiempo su estatura
o entender el color de la alegría.*

Al cabo, es condición intrínseca al hombre la incertidumbre que subsiste bajo la amenaza de su extinción. La existencia se convierte en incesante peligro, en mortalidad, y lo temporal se alza como sentencia, como final irremisible.

Tal y como proponía Jorge Luis Borges en su poema “El reloj de arena” (12), sabedor de que ese abismo en el cual se está deshaciendo es irrecuperable (2006: 21):

*Todo lo arrastra y pierde este incansable
hilo sutil de arena numerosa.
No he de salvarme yo, fortuita cosa
de tiempo, que es materia deleznable.*

El escritor argentino se siente empujado a la condena que, al cabo, cuantifica su decadencia. Además, renuncia a toda redención, pues se reconoce incapaz de reconquistar cualquier otro espacio ajeno al propiamente humano (2006: 21):

*No se detiene nunca la caída.
Yo me desangro, no el cristal.
El rito de decantar la arena es infinito
y con la arena se nos va la vida.*

Desde esas mismas premisas, en las que el existir del hombre sucumbe de forma feral al hilo de su nacimiento, se articula el poema de Carlos Murciano “Cuadro en el desván”, también incluido en “Los asombros”. En él, se describe el reencuentro con un viejo lienzo, símbolo del súbito extrañamiento de los años ya cumplidos. La vigencia de las remembranzas es desconsolada profundización, introspectivo ahondamiento que fundamenta la imposibilidad de recomenzar (1970: 44):

*Pasa la tarde. Permanezco
frente a este cuadro. El alma pesa.
Pesa la vida. Pesa el polvo
de la memoria. Pesa y quema
el tiempo, y dentro de los ojos
leve la lágrima se apresta.*

(...)

*He de subir a mis desvanes
en una tarde como ésta;
he de sacarlo del olvido,
desenterrarlo de la ausencia
y devolvérselo a mis ojos
tan claro y puro como era.
O no esperar. Y hacerlo hoy,*

*en esta tarde. Acaso sea
así mejor: hacerlo ahora
que mi esperanza desespera.*

El tiempo como duración y permanencia es otra de las claves a tener en cuenta. A pesar de su manifiesta incapacidad para alcanzar tal meta, ha sido recurrente la persistencia del hombre en hallar un recurso que facilite su perdurabilidad. El tiempo cognitivo, es decir, nuestra experiencia consciente del paso del tiempo, no ha resultado suficiente a la hora de plantear la noción de nuestra existencia. De ahí, que sobre todo la Filosofía (Descartes, Kant, Heidegger, Bachelard, Bergson...) haya planteado muy distintas opciones a la hora de contraponer sus teorías al simple entendimiento temporal.

Acaso, por ello, en *Este claro silencio*, esta misma conciencia cognitiva del sujeto poético pareciera traducirse en olvido; es decir, la experiencia vital, será a la postre, tiempo herido, tiempo en blanco, tiempo para el silencio. Porque los instantes que se relatan carecen de color, de asidero. No los sostiene ni el día ni la noche, ni ya nadie da cuerda a su esperanza. Es tiempo, sí, que se ha hecho fragilidad, palabra fugaz e incompleta (1970: 44):

*Un niño canta, cruza
los altos corredores,
las paredes sin tiempo
acaricia, las cosas
familiares recorre*

con sus dedos. Y canta.

Pero su voz no existe.

(...)

Mientras la niebla invade,

próxima, la distancia,

el presente pretérito.

El tiempo como duración se descifra, a su vez, al nombrar los espacios en donde el *yo* se siente en plena comunión con su derredor, con los lugares sagrados que fueron paraíso íntimo y en los cuales se deleita y se demora. Su afán por alargar y su residencia en la tierra se explicita al intentar fusionar sus perecederos sentimientos con la infinitud que anida en los territorios familiares (1970: 58):

Bajo el puente de roja piedra, el río

Tavižna es una lengua azul y canta,

viva de oscuros peces. Cerca, fluye

el río de la vida de este pueblo,

(...)

Todo tiene

la sencillez hermosa del milagro,

bajo la luz total del mediodía.

Duración, sí, pero no como mero lapso temporal, no como medido paréntesis, no como efímera aventura. En verdad, el pretendido anhelo del poeta sería proclamar la sólida urdimbre de saberse permanente, triunfador en la batalla contra el acabamiento. Pero no simple huésped, visitante fugaz de este universo.

En ocasiones, la pérdida de la esperanza pareciera restar el ímpetu necesario para afrontar con excepcionalidad su existencia. Llegados a este punto, es inevitable recordar la inquietante pregunta que se formulara Antonio Machado (13) a través de Juan de Mairena (1989: 1936):

¿Cantaría el poeta sin la angustia del tiempo?

En su poemario citado al inicio de este capítulo, *Tiempo de ceniza*, Carlos Murciano ya proclamaba -en el poema que le servía de pórtico- esa angustia machadiana (1961: 14)

Eternidad, ¡qué breve

entreto la Vida!

Detened este tiempo,

¡mi tiempo de ceniza!

Y casi una década después, en *Este claro silencio*, Carlos Murciano vuelve a alzar su voz contra la caducidad, contra la flecha que fecha

en su punta el adiós, y la cual, de repente, quiebra el puñado de realidades que una vez fuimos (1970: 50):

*Muro, ceniza, sombra,
ave, silencio, quedan.
Hombre, memoria, tiempo,
no.*

En su ensayo *La evolución creadora* (14), Henri Bergson reelabora su concepto de duración –durée- y lo extiende no sólo al ser de la conciencia, sino a la realidad exterior, la cual siempre es cambiante. Hasta entonces, el filósofo francés había sostenido que el hombre se percibe a sí mismo como duración (*durée réelle*), y también la realidad entera es duración e impulso vital (*élan vital*)-. Bergson afirma (1963: 447):

El universo dura. Cuanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, más comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo.

Al son de estas reflexiones bergsonianas, encontramos cómo en *Este claro silencio* la “naturaleza del tiempo” ahonda, además de en su anhelo de permanencia, en el afán por desdoblarse, en bordear la otredad y conjugarse por dentro y por fuera de una existencia que no termine en mortal desencanto.

El propio Bergson, añade en su citado ensayo (1963: 444):

Somos artesanos de los momentos de nuestra vida. Cada uno de ellos es una especie de creación (...) Y así, cada uno de nuestros estados, al mismo tiempo que sale de nosotros, modifica nuestra persona, siendo como la forma nueva que acabamos de darnos.

En el soneto que cierra *Este claro silencio*, “La visita”, el yo lírico decide visitarse, es decir, salirse de sí mismo y extender su individualidad, su materia; de esa manera, la conciencia de su *durée réelle*, de su *elán vital* se verán reforzadas por la capacidad de haber hallado -o no- una “forma nueva” desde su propio interior: (1970: 73):

*Hoy he venido a verme y he salido
No estoy. (no está. No estás) Aquí me aguardo.
Aquí me siento. Y punto. ¡Cuánto tardó!
Definitivamente me he perdido.*

(...)

*No me paré a pensar que me esperaban
ni que yo mismo me visitaría.
(No está. No estás) No hay nadie aquí. Me voy.*

Desde otras soledades me llamaban.

Salí. No he vuelto. Volveré. Otro día

volveré a visitarme, por si estoy.

Duración, sí, prolongación de lo que se es, perdurabilidad de lo que se quisiera ser, pero que carece, al cabo, de un fundamento empírico.

Ya lo dejó también advertido Kant a través de su idealismo trascendental. El tiempo no puede proceder nunca de la experiencia, sino que precede a ésta como condición para que se haga posible. Con ello, el filósofo alemán quería subrayar que el concepto temporal es tan sólo una intuición, un entendimiento *a priori*.

Así, en su soneto “Todavía”, Murciano acepta finalmente esa falta de pluralidad respecto a la representación de su verdad vital. El entendimiento dicta sentencia y los sentidos se rinden ante la desesperanza (1970: 67):

*Ajenos de reclamos y de ligas,
como van al poniente los vencejos,
volaré al fin, mientras mis huesos viejos
pugnarán por alzarse en las espigas.*

*Pero esto será ayer, digo mañana,
y todavía es mucho todavía
para que un hombre pueda esperanzarse.*

1. 4. TIPOLOGIAS DE LA MUERTE EN *ESTE CLARO SILENCIO*

En el año 1970, la editorial Taber daba a la luz *Valores de mi tiempo* (1), de José Cruset. Bajo el subtítulo de “Notas de literatura actual”, el escritor catalán recogía una serie de entrevistas con distintos autores de aquel momento: Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Juan Eduardo Cirlot, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Salvador Espriu, Carmen Laforet, Miguel Mihura, Carlos Murciano... En un momento de la entrevista, Cruset cuestionaba al escritor arcense sobre sus inicios poéticos (1970: 214):

- “¿Dime algo que [como lector] te sacudiera fuertemente?”

- “*Trilce*, de César Vallejo” -contestaba Murciano-

Sabido es que, en *Trilce*, (16) el poeta peruano afrontaba el tema de la muerte como si se tratara de un proceso de ruptura interior y desesperanzado. Cada paso dado, cada día vivido, acercaban su cuerpo y su alma, de forma irremisible, al definitivo adiós (1998: 127):

*Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra
de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas,
toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia, y versos anti sépticos
sin dueño.*

La muerte surca el espacio íntimo del vate peruano, oprime su energía, limita el diálogo con otros espacios y otros territorios, lo distancia de su cotidianidad hasta convertirlo en simple resistencia trágica. En su primer libro publicado, *El alma repartida* (17), Carlos Murciano también enfrentaba el tema de la muerte al par de sus iniciáticos versos. Con apenas 23 años, ya asomaba por entre sus textos un aliento agónico, de negro nuberío, muy próximo al cabo, a la pesadumbre *vallejiana* (1954: 31):

*Mañana se hará sombra
la corteza del cuerpo;
neblinados los ojos,
pasarán, pasaremos.*

*Un alba de ceniza
apagará los sueños
y encenderá la lámpara
terrible de los muertos.*

Con esa misma veta doliente, se abre la primera parte de *Este claro silencio*, en la cual el poeta confiesa -en el poema que da título a esa primera sección “Los asombros”-, su atribulado sentir (1970: 17):

*Está noviembre alzando
su castillo de arena. Está la tarde*

*abierta y leve, como el ala sola
de algún pájaro solo. Están los árboles
revestidos del cobre de la muerte.
Está creciendo el mundo para nadie.*

Dentro de las tipologías de la muerte que ocupan este estudio, Carlos Murciano recurre en *Este claro silencio*, a lo que Yi Fu Tuan (18) denominara topofilia, y que puede definirse como los vínculos afectivos y materiales que tiene el ser humano con el medio ambiente. Mediante este análisis, podrá apreciarse cómo el poeta va aún más allá, y extrema su dicotomía Hombre-Naturaleza hasta simbolizar la tala de los árboles como elemento cercano a la forma en que el ser humano ve segada su existencia.

La presencia del universo natural -aves, plantas, montañas, ríos, mares, árboles- que gira en derredor del poeta tiene en este poemario una sobresaliente trascendencia. Junto a la citada temática de la muerte, iremos desgranando, también, estos significativos referentes.

En su primer poemario citado, *El alma repartida*, ya se discernía esta representación en el poema titulado “Tala” (1954: 14):

*El leñador los olvidó... Traía
el alba leñadores tristecidos;
llevaban a la espalda sus olvidos
y al hombro el hacha desnudada y fría.*

*Llegaron lentamente... Amanecía
y las aves temblaron en sus nidos
y temblaron los árboles heridos
y el corazón del bosque atardecía.*

*Llovieron, mansamente, desveladas,
nubes turbias, plomizas, apagadas,
y apacentó la tarde su agonía.*

*Dos árboles quedaron solos, yertos.
Yo les palpé sus corazones muertos.
El leñador los olvidó... Llovía.*

Casi quince años después de este soneto, Murciano retoma en *Este claro silencio* aquella metáfora de la muerte y recrea un paisaje familiar al que termina convirtiendo en doliente eco; se trata, pues, de un mapa cómplice, desde donde se evocan y se nombran unos elementos enraizados a su tierra corazonada, los cuales le permiten comunicarse de forma más directa y emotiva con el universo que lo habita y lo cobija. La tala de aquellos árboles asalta y conmueve la memoria juvenil del yo poético, que inmerso en los territorios que lo vieron crecer, vuelve a clamar contra el destino que oprime su presente (1970: 57):

*Este corral de muertos
en mitad de la fosca serranía*

*-cuatro paredes, una
palmera, dos cipreses,
toda
la soledad-
va gritando a los hombres de este pueblo
que, madera escondida en la madera,
vendrán hasta su vientre de ceniza y olvido
cuando sean talados, así, de golpe, un día.*

El mundo animal -también inmerso en el mencionado ámbito de la toponimia- tiene su sitio y su trascendencia en *Este claro silencio* a la hora de determinar y encarnar a la muerte.

Sabido es, que el toro representa una de las grandes metáforas que contiene tal cosmovisión en el ámbito de la poesía y que, por ejemplo, dos autores tan significados como Miguel Hernández y Federico García Lorca identificaron al toro bravo en el ruedo con la existencia perecedera y terrenal del hombre. (Fácil es hallar, al hilo de sus obras, distintas muestras de tales personificaciones).

Cabe destacar también, ese gran homenaje que Rafael Morales dedicase a este asunto en su libro *Poemas del toro* (19), y que sirviera para inaugurar, en el año 1943, la colección “Adonáis”. Aquel volumen, se abría con un estremecedor soneto, titulado precisamente, “El toro” (1993: 21):

En la noble cabeza negra pena

*que en dos furias se encuentra rematada,
donde suena un rumor de sangre airada
y hay un oscuro llanto que no suena.*

(...)

*Encerrada en la sorda calavera
la tempestad se agita enfebrecida,
hecha pasión que al músculo no altera.*

En “Sierra de Cádiz”, segunda parte de *Este claro silencio*, el poeta contempla y recorre las regiones de su ayer. Detiene, sí, su mirada, en los “pinos, robles, quejigos”, y siente como “Agosto/ vierte sus oros últimos/ sobre la tierra tibia/ y seca”. Pero, a su vez, en medio de ese peregrinaje entre el relumbrar de la luz y del silencio, aparece la figura del toro: “cae la tarde/ sobre su piel oscura”.

A su ya intrínseco y negro cromatismo, se añade no sólo la imagen de cómo también le “cae la sombra/ sobre la hierba en flor de la dehesa”, sino, igualmente, el trágico presagio de cuanto parece cernirse sobre el bravo animal: “...El cielo del poniente/ sangra, se torna de un violeta amargo,/ se puebla luego de ceniza”.

Y para su fatal destino, no encontrará, ni consuelo, ni misericordia (1970: 59):

*El toro mira al horizonte, lejos,
por cima de los ágaves, cornea*

*levemente la brisa, busca el sitio
exacto donde duerme cada noche
su larga pena, su clamor de muerte,
su bramido de siglos.*

Entre tanto, en esa misma frontera donde la paz y la armonía parecieran haber desplegado sus alas, la muerte también acecha, y se hace palpable al describir el acabamiento -¿abatimiento?- de un ave, su trágico final (1970: 62):

*Tres hombres cazan, pisan cautelosos,
siguen las huellas del lebril que husmea,
descubre, palpitante.
Se hunde la codorniz en los rastros
y, al cabo, salta, vuela, temerosa,
se viene a tierra, sangreante,
mientras retumba por la atardecida
el disparo mortal.*

*Lejos, el río
se remansa y recubre de una niebla
húmeda y gris...*

La última parte de *Este claro silencio*, reunida bajo el epígrafe “Todavía”, recoge un soneto del mismo título, en donde el escritor andaluz rivaliza con la muerte; entre sus versos, aflora, una vez más, la simbología de la naturaleza, el mundo animal y el vegetal:

*Cuando dicten sentencia las hormigas
sobre mi corazón, yo estaré lejos:
a un año-sombra (o luz) de los espejos,
cerca del ecuador de las ortigas.*

En su ensayo *Ética y condición humana* (20), Eugenio Trías da cuenta de la importancia de esa relación Hombre-Naturaleza que venimos señalando hasta ahora. Además, incide en los límites que derivan de nuestra condición mortal y del conocimiento que de ello tenemos. Por el contrario, las plantas, los animales..., también comparten con nosotros su categoría de finitud, sin embargo, desconocen sus fronteras vitales (2000: 52):

Puede decirse que la naturaleza proyecta su propio límite y umbral; ese límite de lo físico, que la propia naturaleza (a través de evoluciones y saltos) 'propone', eso es lo que somos: en eso residen nuestra condición y nuestro enigma.

En el soneto de Murciano, las hormigas y las ortigas se presentan, precisamente, como alegoría de la muerte. Aquellas, sentenciadoras de su final, éstas, dictando su lejanía, borrado ya de los espejos todo aliento vital. La muerte, pues, se aparece como la parte contraria a cualquier deseo. Lo que sustenta nuestro anhelo vital es indecible porque lo que no es eterno no resulta real. De esa forma, el hombre es sueño que sueña pervivir y, por ello, asocia radicalmente su conciencia con el dolor. Antropología del deseo, sí, y también

antropología del conflicto. La muerte se torna paradigma de nuestra limitación. De ahí que, en cada individuo, pueda surgir una esperanza angustiada, un existir más hondo como signo de aprovechamiento vital o una trivialización que convierta en superficial toda experiencia.

Nuestros argumentos racionales se oponen, al fin y al cabo, a la idea de la inmortalidad. Tanto en el plano físico como anímico su inminencia y su inevitabilidad nos condicionan y, en buena medida, nos oprimen. Este mismo sentimiento lo refiere Martin Heidegger en *El ser y el tiempo* (21) a la hora de explicar cómo la muerte iguala y domina a todos los seres humanos (1971: 268):

La muerte es un modo de ser que el 'ser ahí' toma sobre sí tan pronto como es. Tan pronto como un hombre entra en la vida, es ya bastante viejo para morir.

En su poema “Muerto antiguo”, Carlos Murciano desplaza la totalidad de su yo a una razón narrativa que le permite relatar la muerte no como alma ni materia, sino como gnoseológica perspectiva (1970: 33):

*Hoy vino el muerto antiguo. Caminaba
tan delicadamente como un sueño
que anduviera, tan triste como un árbol.*

(...)

*Traía un traje gris de polvo y tiempo
y unos zapatos limpios, impecables
de no pisar más suelo que el vacío.
Palpó los viejos muebles, la sonrisa abierta
del piano, los marfiles
que la ajada consola todavía
conserva alineados como símbolos;
exploró los rincones, los más solos
e ignorados rincones, buscó en vano
el corazón cansado de la casa;
como estrella redonda vio su ausencia
latiendo en la verdad de cada estancia.*

Huérfano ya de su propia historia, una sombra vuelve del más allá y va palpando el sustrato vital que ayer fuera conciencia verdadera. La zozobra de su regreso es consecuencia de su extinta identidad, de su inocultable inconsistencia. Sabedor de que su temporeidad no es ya sino fútil posterioridad, asume la frágil constitución de su existencia, su mortal cumplimiento (1970: 34):

*Se dobló en los espejos, vio su leve
lágrima titilar en sus cristales.
Acarició el retrato de la joven
desconocida antepasada, aquel
que aun habitando siempre en la penumbra*

jamás creciera arañas por el marco.
No pronunció palabra y con un lento
adiós adivinado en las pupilas
desvaneciöse, pálido, al sentarse
en el sillón más viejo de la sala.

Muerte, al fin y al cabo, que es también liberación del sufrimiento, del acecho que sobrevuela como sombra constante el discurrir vital. Y que permite consensuar la posibilidad y la necesidad, la infinitud y la finitud de nuestra naturaleza. La singularidad de nuestro ser ya no debe disfrazarse ni esconderse. El principio último y originario del yo llega a su fin. Y en su propio acabamiento, tal vez, alcance respuesta a la intencionalidad de la vida, a su designación en el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

(1) CANO BALLESTA, Juan: *Poesía española reciente (1980-2000)*. Cátedra. Madrid, 2001

(2) LANZ, Juan José: *Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético 1977 – 1982*. “Ínsula”, nº 565. Enero, 1994

(3) MURCIANO, Carlos: *Este claro silencio*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1970

(4) SALTOR, Octavio: *Un silencio expresivo*. “Diario de Barcelona”. Barcelona, 30 de diciembre de 1970.

(5) VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael: *Este claro silencio*. “Destino”. Barcelona, 19 de diciembre de 1970.

(6) PLATÓN: *Las leyes*. Alianza Editorial. Madrid, 1982

(7) ROSENTHAL, Macha Louis: *Poetry as Confession*. The Nation. New York 1959.

(8) BURGOS, Antonio: *Carlos Murciano, en vena de aciertos*. “ABC de Sevilla”, 28 de enero de 1971

(9) ARISTÓTELES: *Moral a Nicómaco*. Espasa. Madrid, 2002

(10) PAZ, Octavio: *El fuego de cada día*. Seix-Barral. Barral, Barcelona, 1989

- (11) MURCIANO, Carlos: *Tiempo de ceniza*. La Isla de los ratones. Santander, 1961
- (12) BORGES, Jorge Luis: *El hacedor*. Alianza Editorial. Madrid, 2006
- (13) MACHADO, Antonio: *Obras completas*. Madrid. Espasa-Calpe, 1989
- (14) BERGSON, Henri: *Obras escogidas*. Aguilar. Madrid, 1963
- (15) CRUSET, José: *Valores de mi tiempo. Notas de literatura española actual*. Taber. Barcelona, 1985
- (16) VALLEJO, César: *Antología Poética*. Espasa Calpe. Colección Austral. Madrid, 1998.
- (17) MURCIANO, Carlos: *El alma repartida*. Lírica Hispana. Nº 140. Caracas, Venezuela, 1954
- (18) TUAN, Yi Fu *Topophilia: A Study of Environmental Perception Attitudes an Value*. Englewood Cliffs. New Jersey, Prentice Hall, 1974, p. 93.
- (19) MORALES, Rafael: *Poemas del toro* (1943 – 1993). Edición facsímil y conmemorativa en el 50 aniversario. Rialp. Madrid, 1993
- (20) TRÍAS, Eugenio: *Ética y condición humana*. Península. Barcelona, 2000
- (21) HEIDEGGER, Martin: *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica. México, 1971

CAPÍTULO 2

YERBA Y OLVIDO (1977)

lo que es un hombre:
yerba
y olvido.

C.M.

2.1 YERBA Y OLVIDO: CUENCO DE BARRO Y SOLEDAD

Dos años después de la obtención del Premio Nacional de Poesía, Carlos Murciano daba a la luz *Clave* (1), un poemario que rendía homenaje al mundo de la música y a un buen número de compositores (Albinoni, Bach, Chopin, Franck...). Cuatro años después, con *Yerba y olvido* (2) obtenía el premio “Antonio González de Lama”, convocado y publicado por la Diputación Provincial de León en su -aún vigente- colección de poesía.

Este libro supuso una notable ruptura en el quehacer literario del poeta andaluz. Los cincuenta y cinco poemas que lo integran, breves en su mayoría, adoptan diferentes formas y metros, así como novedosas disposiciones tipográficas. Esa concurrencia de versos (bisílabos, trisílabos, heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos...) y de ritmos distintos genera una sobria expresividad y una sensación de mayor libertad en el discurso. A tales recursos, se une el empleo de un vocabulario culto, con una acentuada reciedumbre fonética, además de una serie de tropos -el calambur, la paronomasia, la dilogía...- y una amplia imaginería metafórica que completa un conjunto multiforme.

Al hilo de lo expuesto, José García Nieto anotaba en las páginas de “La Estafeta Literaria” (3): “El fluir al que el autor nos tiene acostumbrados sufre ahora un salto inesperado. El verso se rompe y transita por espacios no frecuentados. La palabra se ciñe

estrechamente al pensamiento. Y aquel lenguaje unitivo y musical se ha quebrado por trochas inquietantes”.

Con relación a su temática, *Yerba y olvido* confronta de manera palpable el binomio Tiempo-Muerte. Si bien, ambos temas ya habían aparecido de forma destacada en entregas anteriores -*Tiempo de ceniza* (4), *Libro de epitafios* (5)-, en esta oportunidad, la renovación se halla en el tratamiento de la sustancia más que en la actitud. No es necesario recurrir a la metáfora para sugerir la finitud del ser humano, sino que el propio título -esa dicotomía material “yerba”, e inmaterial, “olvido”- ya compone una imagen inmediata de lo que es la muerte. El yo lírico acepta con resignación su destino y sus pensamientos son trémula inconsistencia que sitúa al borde mismo del riesgo, del abismo. El poeta se sabe “cuenco de barro y soledad” y conoce el valor del vacío y la desesperanza. Su transcurrir se torna mudéz (“Silencio es lo que he sido/ lo que mi voz alcanza”), reconocimiento de la pequeñez del hombre, la cual se convertirá después en escalofrío de la verdad tramitada.

Cabe señalar asimismo que, en estas páginas, puede hallarse una manera de referir la realidad -aun siendo desconsoladora- la cual no renuncia a un místico afán de plenitud. Los textos parecen pergeñados para poder rozar el estrato de la existencia sin que ésta llegue, finalmente, a quebrarse. Y son muchas las formas de las que van surgiendo estas enigmáticas variaciones: “y la tierra avarienta sorbiéndome hacia sí”, “¿qué será de nosotros?”, “¿qué fue mortal y mereció la pena?”...

Ejemplos, sí, de cómo el tiempo humano, al cabo, no es sino

humo que todo lo arrasa: las manos del ayer, las puertas del mañana, los ojos del presente, la inescrutable felicidad, la creación.

El crítico uruguayo Hugo Emilio Pedemonte firmaba en las páginas de “Poesía Hispánica” (6) una amplia reseña en la cual anotaba: “El trasfondo del libro permite que, partiendo desde un mismo origen de las cosas, de sus imágenes, de sus nombres y, hasta cierto punto, en conflicto, negativas a ellas como afirmación existencial, se produzca el descubrimiento del ser como una ventana abierta a lo absoluto (...) Esta poesía presupone y expresa por antítesis el lugar cósmico del hombre, no una tragedia de la vida, sino el fundamento radical de ser hombre, mortal y pequeño ecuménicamente, pero superior a su angustia histórica y al mundo”.

Y desde esa ventana a la que se asoma el poeta, se siente el fantasma del abatimiento, el verso enlutado que se ofrece como un atlas de nostalgia. La descripción se empapa de una certidumbre obsesiva de soledad y pérdida (1977: 78):

Fosa común, peonza

sideral, Tierra.

¿Quién dijo olvidos,

guerras, odios,

lobo es el hombre, quién?

Nunca

la creación entera

vio mejor avenidos

seres:

vivir dispersos, sí,

y acabar hermanados,

fundidos

boca con boca, hueso

con ceniza,

fosa común -losa común-, planeta

errante, Tierra.

El discurrir de la obra es, pues, una hilera lacerante de maduradas meditaciones en donde se traza una batalla desigual contra el tiempo, donde lo indecible se torna palabra angustiada.

En el año 2001, Carlos Murciano publicó su libro *Concierto de cámara* (7). En él, puede encontrarse un verso revelador, que tantas décadas después, pareciera seguir el hilo conductor de *Yerba y olvido*:

Dar la espalda a la muerte es morir más.

El sentimiento producido al saber que el hombre es fugacidad frente a eternidad apuntala una atmósfera de desgarramiento, de hiriente opresión, que domina el conjunto del poemario:

Si alguien pone los dedos en mis labios

al tiempo que pronuncio

*esa palabra ciega
que tanto repetí,
dará
en retirarlos
manchados de ceniza
o,
si prolongó su beso,
hechos ceniza disolviéndose
al son del aire.*

2.2. TIPOLOGÍAS DEL AMOR EN *YERBA Y OLVIDO*

La fusión de horizontes que comprende un texto, es decir, la manera en la cual el lector puede estudiar un escrito con relación al trasfondo cultural e histórico que lo determina, fue una de las novedades más relevantes que Hans-Georg Gadamer legó como forma de observación textual. Desde esa perspectiva, el filósofo alemán comparó en profundidad, p.ej, la relación entre Stefan Georg y Fiedrich Hölderlin en su ensayo *Poema y dialogo* (7). En este volumen, Gadamer incide en como poema y diálogo son casos extremos dentro del amplio ámbito del lenguaje. Y anota (2004: 148,149):

El poema une a todos en su sentido. También el diálogo es el intento de encontrar, entre interlocutores divergentes, algo común en el discurso y en su réplica, en la pregunta y la respuesta. (...) El poema que comprendemos y cuyo testimonio nunca se agota y el diálogo en el que nos encontramos y que, como diálogo infinito del alma consigo misma, no llega nunca a su término, son formas de concepción del sentido.

La diversidad y libertad de enfoques que el propio Gadamer refirió a la hora de plantear su novedosa hermenéutica, dispondrá el análisis de las tipologías del amor en *Yerba y olvido*. En este volumen, puede hallarse una temática amatoria formulada como antítesis de la

muerte y, precisamente, desde esa concepción cuasi nihilista se articula la mayor parte de los poemas aquí incluidos. Por tanto, la comprensión de tales textos -escritos hace ahora más de 40 años-, se sitúa en la exacta atalaya que pretendía Gadamer: un horizonte presente e inteligible el cual signifique la superación de ese otro horizonte histórico y pretérito.

El contexto humano y espiritual en el cual se sitúa el *yo* de *Yerba y olvido* deriva hacia el desencanto, hacia un estadio casi irrevocable (1977: 16):

*Aquí donde me veis
solo tengo los muertos
que represento, las
canas que nunca oculto,
las palabras que callo.*

No existe, pues, en apariencia, otro cielo ni otro sueño que extienda sobre el poeta un hálito de realidad distinta a la reflejada en su interior universo. Sin embargo, modulado desde un tiempo que se aparece como relámpago, brota un hálito de ilusión. Una exaltación efímera, cargada de tensión, sirve como unitaria certidumbre ante el desconsuelo (1977: 20):

*Una muchacha, hermosa
como un golpe de mar,
enciende en el lumbror del mediodía*

*una candela de esperanza. El aire
mueve el índice rosa del anturio,
el oro suave de la platanilla,
el amarillo del hibisco
(...)*

Ese vagar en soledad, esa batalla contra lo incomprensible -frente al cual pugna aferrándose al consuelo de la palabra-, encuentra repentinamente su antagonismo: una bella estampa que asoma en mitad de la mañana, convirtiendo en transparencia la prisión contemplativa y sombría del poeta. La radical premeditación con la que va cristalizándose la perspectiva del adiós, revela, poco después, el porqué de una felicidad tan efímera y despojada de fundamento; aun así, sea lícito conservar en la memoria una instantánea con fondo y forma de dicha (1977: 20):

*Deja
pasar la luz, las horas,
frente al seno feroz del roque isleño,
y olvida que algún día
perderás este último rincón del paraíso
al que hoy se aferran, tercas, las raíces
del corazón.*

Cuando la ciencia logró determinar con exactitud que el origen de la vida estaba inscrito en el agua, desvelaba una verdad que para

la humanidad era ya antigua. Mucho antes de saber científicamente que ésta era parte física de nosotros, el hombre ya la intuía indesligable de su alma. Quizá por esto, siempre se trate de volver, a ella de una manera u otra. Desde Heráclito hasta Jacques Benveniste y sus polémicas teorías homeopáticas, pasando por el suizo Louis Rey con su termoluminiscencia y su efecto fantasma, o el mismísimo Masaru Emoto y sus cristales de H₂O..., el agua viene sirviendo como metáfora aglutinadora de muy distintas conceptualizaciones: del símbolo del paso de la vida, de los elementos forjadores del destino del hombre, del torrente de amor que muchas veces dibuja sus formas en el espíritu...

Partiendo de una representación que incide en el prodigio del agua, surge en *Yerba y olvido* un poema donde se matiza esa antítesis mencionada entre el principio y el fin. La renovada contemplación de un escenario evocador propicia instantes de amatoria fidelidad frente al hecho mismo de la creación. Los versos fluyen como alegoría de lo vivido, de lo amado, de lo que no cesa de cambiar y se mantiene a la vez inalterable. El poeta se deja llevar por una corriente límpida que lo conduce hasta el melancólico ayer (1977: 27):

*Del agua que, implacable, cierto día
lo cubriera,
emerge
-torres, paredes mustias, calles truncas-
el pueblo.*

*Al reencuentro del sol,
del viento y de los pájaros,
se estremece el adobe, tiemblan
los broncees campaneros
y el amor se despierta en una estancia
donde ardieran dos cuerpos, cumplidores
del viejo rito.*

Y frente a esa imagen del agua en sus ojos, adivina su propia presencia, mas no como un simple culto a la memoria, sino como una experiencia mística donde se concentra una íntima mudanza, un diálogo que alcanza incluso la duración espiritual de la resurrección (1977: 27):

*Quien
abrió el breve paréntesis
lo cerrará: la lluvia
de estar viviendo.*

*En tanto,
gloria al resucitado. Ved la piedra,
-el agua- desplazada,
la sonrisa feliz del tercer día.*

El agua como bálsamo, como emblema sanador de antiguas heridas, tiene en la poesía española muy destacados ejemplos. Valga recordar el “Cantar de lavandera” de Miguel de Unamuno, recogido

en la antología *El agua en la poesía hispánica* (8), en el que el poeta halla en su soliloquio una fuente de plácida perennidad (1972: 52):

*agua llovida del cielo,
agua de dulce pasar,
agua que llevas mis sueños
en tu regazo a la mar,
agua que pasas soñando,
¡tu pasar es tu quedar!*

Contención y fluidez, quietud y movimiento, sed y saciedad, una hilera de elementos opuestos tras los que se establece la variedad de dimensiones que enriquecen la alegoría de su milagro.

Desde esa perspectiva citada, en la cual el agua es remedio para el alma doliente, surgen también los versos de Antonio Gamoneda en su poema “Baladilla del Esla”, incluido en la citada compilación. En él, la placidez y la transparencia que la acompañan se convierten en reflexión humanizante, en serena corriente vitalista (1972: 97):

*y el río vive y aprende
de la lentitud del hombre*

*Agua que siente pesar
en sí verdad y destino
y antes de caer al mar
hace el bien por el camino;*

*agua que se hace conciencia:
¡Qué claro descubrimiento!
¡Qué limpia y humana ciencia
dar de beber al sediento!*

En el imaginario de *Yerba y olvido*, el misterio del hombre mantiene una veta sombría que desemboca en el tono pesimista referido. El sujeto apenas deja resquicios para la cenital belleza, para la pureza de un tránsito ajeno al final de su trágico destino. El mapa trazado en la geografía del poemario se sostiene, pues, sobre un corpus que delimita las deshoras del hombre y le imposibilita llegar más allá de la raíz de lo concreto.

Entre tanto, el decir del poeta se extrema, se condensa, se ordena y se dibuja como un arañazo de sangre y desde su esencia verbal cubre como un repentino eclipse cualquier gozo que esté próximo al corazón. Así, con un verso que dilata los instantes, se va conformando una atmósfera donde la consciencia del vivir se vuelve isla solitaria, áspero erial y cualquier intento de retorno hasta la fiebre de lo apolíneo, de lo fulgente, parece tornarse infructuoso (1977: 16, 17):

*Y ayuno
para seguir viviendo
para guardar la hartura,
la sed.*

*Así resisto,
saco fuerzas de tristeza,
acuña
monedas con el cobre
del silencio,
las gasto en soledad.
(...)*

Pero incluso frente a ese paisaje inane, frente a ese territorio baldío, asoma una brizna de luz con voluntad de ser murmullo y borbollón de indefectibilidad. Ese mismo ventanal abierto a la ilusión, recuerda el poema final albertiano de *Sobre los ángeles* (9), en donde el “El ángel superviviente” se convierte en esperanza última y regeneradora (1982: 115):

*Acordaos de aquel día, acordaos
y no olvidéis que la sorpresa paralizó el pulso y el color de los astros.
En el frío, murieron dos fantasmas.
Por un ave, tres anillos de oro
fueron hallados y enterrados en la escarcha.
La última voz de un hombre ensangrentó el viento.*

*Todos los ángeles perdieron la vida.
Menos uno, herido, alicortado.*

Carlos Murciano halla, pues, en una esquina de su universo - donde la vida parece haberse detenido-, el anhelo sanador que recupere el gozo de vislumbrar un horizonte dichoso, junto a todo aquello que no signifique miedo, sino la sugerente metamorfosis que bendijera lo nuevo (1977: 44):

Muerde

el raigón del eléboro, acaricia

el temblor de la altea,

copia tu sombra en el lavajo, escucha

el lamentarse del malvís,

y asoma tanto estrago a esa ventana

desde la que amanece un tiempo nuevo

la serranía.

(...)

Ahora, los elementos de la naturaleza se anudan al decir y al sentir del poeta para remarcar las notas fundamentales de su alentador himno. Lo que antes era duda, inquietud, desasosiego, gira hacia un espacio donde habite un estado de ánimo solidario. El presente ya no es niebla, ni árida estancia; y esa manifiesta yuxtaposición deviene en intuición, en impresión sensible que el yo lírico no quiere que se interrumpa, ni se mute, ni se disuelva. “La esperanza” debe desplegar sus alas, alentar su vuelo, satisfacerse cuanto resulte verosímil y visible, aunque el entendimiento no lo llegue a percibir. Un asunto, al cabo, inteligible desde la clave

ontológica del amor, desde el axioma que otorga al corazón la más alta jerarquía de cualquier dicha. El poema concluye, pues, con el prudente deseo de convertir el anhelo en un instante de lucidez, aun siendo consciente de esa acérrima enemiga amatoria: la inconstancia (1977: 44):

*De tarde en tarde, llega
-como un deslumbre- la esperanza
y hay que estar preparado a recibirla:
que es inconstante y puede
no regresar jamás,
como la vida.*

2.3. TIPOLOGÍAS DEL TIEMPO EN *YERBA Y OLVIDO*

Yerba y olvido se abre con una cita del propio autor, reveladora de cuanto expondrá al hilo de sus páginas (1977: 9):

*Allí donde estuve, tiempo
(muerte, olvido), hallé tu huella.*

Desde esta premisa, la isotópica heterogeneidad que abriga los *tempos* del poemario resulta palpable y su fenomenología se torna trascendente a la hora de conformar su análisis.

Al exponer las tipologías del tiempo en *Yerba y olvido*, recurrimos a Gaston Bachelard y a su ensayo *La intuición del instante* (10). El filósofo y poeta francés defiende en su estudio que el tiempo puede comprenderse como un conjunto de instantes únicos e independientes entre sí, e incluso estima la posibilidad de que nuestra existencia se pueda redefinir mediante unidades espacio-temporales. Al llevar estas reflexiones al territorio poético, Bachelard refrendaba la necesidad de temporalizar el acto creativo como una representación del retiro indisoluble y voluntario del creador (2002: 11):

*El tiempo es una realidad afianzada en el instante (...) No hay
duda de que el tiempo podrá renacer, pero antes tendrá que morir (...)
Ya el instante es soledad... Es la verdad más desnuda en su valor*

metafísico. Pero una soledad de orden más sentimental confirma el aislamiento trágico del instante: mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no sólo de los demás, sino también de nosotros mismos, puesto que rompe nuestro más caro pretérito.

Ese amado ayer, vinculado al orden metafísico de su esencia sustantiva, aparece, precisamente, representado de manera multiforme en el segundo poema de *Yerba y olvido* (1977: 11):

*Espacio, espejo, toma
las manos de este hombre.
Arrópalas, caliéntalas
con tu helor solo. Viene
de lo que no se nombra,
de haber vivido mucho
sin saberlo, de un tiempo
de olvidar. Pero trae
la memoria infalible
del porvenir, su polen.
Espacio, espejo, acógelo
en tu vientre, repítelo
para que no se marche
del todo, para que
pueda reconocerse
mañana, cuando sea*

*carne de sombras, hombre
a contracorazón.*

La referencia inicial al “espejo” traza la frontera entre dos universos: el íntimo-presente y el exterior-futuro. En el perfil reflejado en su interior, pervive el recuerdo que reverbera su mudanza y que empatiza con su imagen pretérita. Sin embargo, en la figura emergente que se alza desde el envés de su mañana, se retrata la determinación de un final refrendador de la mortalidad. Tiempo inasible, tiempo irreparable, donde no cabe la ensoñación ni la apariencia. Tiempo, sí, de confesión y confidencia, ajeno a cualquier ficción.

Más adelante, el autor se cuestionará -en un nuevo poema-, por el misterio de la eternidad. El tiempo se vuelve canto y meditación, transfiguración del ser y de su conciencia. Las horas transcurren con fidelidad, recordando al hombre su condición terrenal. El clamor de su protesta, la bravura de su rebeldía, son insuficientes ante la inviabilidad de cambiar su decurso. La datación del amanecer como antinomia de la finitud, la aparición de un ave como símbolo de libertad, no son más que sencillas maneras de pugnar contra el signo -¿sino?- de la existencia (1977: 19):

*Sobre el ombú, la música
de ese pájaro chico
alumbra el alba que renace, sirve
de contrapunto al viejo mar, que rompe*

una rosa de espuma contra el cantil.

(...)

Ante la certeza y la belleza de ese paisaje, se interrogará por el porvenir, cuestionará los límites que impone nuestra materia mortal y se hará eco de la sempiterna hesitación humana.

Ya Miguel de Unamuno había profundizado en este mismo trasunto en *Del sentimiento trágico de la vida* (11), (2013: 173):

Nada se pierde, nada pasa del todo, pues que todo se perpetúa de una manera o de otra, y todo, luego de pasar por el tiempo, vuelve a la eternidad. Tiene el mundo temporal raíces en la eternidad, y allí está junto el ayer con el hoy el mañana (...) Llevo dentro de mí cuanto ante mí desfiló y conmigo lo perpetúo, y acaso va todo ello con mis gérmenes y viven en mis antepasados todos por entero, y vivirán juntamente conmigo en mis descendientes.

Desde esa misma demarcación de su destino, indaga también Carlos Murciano en el final del poema que me ocupa. Sabedor de su circunstancia, aspira a descubrir cuánto quedará de él -de nosotros-, tras el definitivo adiós, pues toda su existencia no pertenecería necesariamente a su esencia ¿Habrá tiempo y espacio, pues, para ampararse en el hecho de haber vivido? (1977: 19):

¿Acaso,

Eternidad, encierras este instante

*en algún callejón de tu memoria,
para que el hombre, un día, descubra en el encuentro
que fue mortal y mereció la pena?*

El poemario avanza y el desaliento sigue ganándole terreno al yo. Resulta difícil reformular la inminencia de un mañana cuyo discurrir deviene en caducidad. Ante su indefensión, ante la certeza de que el tiempo es algo que no camina, pero corre, algo que sin haber llegado nunca, pasa, es necesario encontrar una respuesta para seguir viviendo. El poeta, entonces, intenta refugiarse en una personal convicción, en un particular propósito: hacer que la existencia no sea un simple azar. Y para alcanzar su meta, no halla mejor manera que negar el tiempo. O lo que es lo mismo, olvidarlo.

Al hilo de esta consideración, vale la pena recordar las palabras de Carlos Gurméndez recogidas en su ensayo *La dialéctica y el tiempo* (12), (1971: 214)

Buscar el Tiempo es descubrir el nexo roto, el eslabón ininterrumpido del proceso temporal. No podemos ser ni constituirnos sin unir el Tiempo que nos habita ni se puede pensarlo sin vivirlo íntimamente, sin sufrir, esa ruptura de temporalidad, diferencia del día a la noche, de la presencia a la ausencia. En definitiva, a la pregunta ¿cómo encontrar el Tiempo? Podemos responder, olvidándolo y desmemoriándolo, perderlo hasta que un día despierte.

En el poema expuesto a continuación, el autor trata de salvarse

de esa dispersión temporal que lo convoca y lo arrastra hacia un lugar insolidario, deshabitado. Su entendimiento tan sólo alcanza a sostener un conocimiento abstractivo de sus días y sus horas: de ahí que, tan sólo reste, pues, anular el tiempo como forma última de rebelión. Y de supervivencia: (1977: 29):

En el espejo
nadas.
Te arrojas
a su agua,
ciego,
cada mañana
y en ella encuentra el hombre que tú eres
-tu soledad- compañía.
Te abres paso; sencilla
mente, avanzas.
Yendo contigo, acortas
la jornada.
El tiempo no ha existido
jamás:
apenas palpas
su huella:
pero marcha.
(...)

Además, el espejo aguado donde se hunde el poeta, representa

también la angustia de su aislamiento, el reflejo de las sombras cerniéndose sobre las horas vividas. Un espejo silente, sí, que copia en sus cristales el trasmundo de una realidad heterogénea y descendente, ajena a cualquier ilusión (1977: 29):

*Y otra
mañana,
en el espejo,
nada.*

En su *Estructura del lenguaje poético* (13), Jean Cohen estudió profusamente el marco fónico y semántico-predicativo que determina la poesía. Su detallado examen incidió, a su vez, en la dicotomía verso y prosa, en la cual se afanó para hacer ver sus muy distintos planos de expresión y contenido. La redefinición del cometido de ambas caras quedó latiendo con rotundidad en su siguiente afirmación (1974: 188):

La función de la prosa es denotativa; la función de la poesía es connotativa.

Con anterioridad, tanto el suizo Charles Bally como el danés Louis Hjelmslev, defendieron que el lenguaje literario posee en sus raíces una profunda esencia connotativa. Y ese postulado fue, precisamente, uno de los pilares en los cuales se basó la llamada estilística estructural, a la que más tarde se adscribiría el citado

Cohen. Desde esa certeza connotativa que lleva al poeta a extremar el lenguaje y hacer comprensible su mensaje, puede atenderse el siguiente poema de *Yerba y olvido*. Su contenido permite, en cierta medida, recodificar sus significados a través de asociaciones de imágenes que sobrepasan el valor unívoco de las palabras (1977: 40):

*Subo
a la azotea
y cuelgo del cordel
el gran mantel del tiempo,
sucio del vino de los días,
lleno de las migajas del pan de renunciar,
para que el viento de ir tirando
lo oree,
lo despoje de manchas y de olores,
lo apreste nuevamente,
y al mediodía, limpio, lo extendamos
sobre la espalda fiel de la madera
de vivir
y pan y vino vuelvan
a derramarse, generosos,
a engañarse, engañándonos.*

Ahora, ese “gran mantel del tiempo”, permite al lector situarse en una categoría semántica más amplia, de la que puede deducir significados distintos y sugeridores.

En un poema anterior, Murciano utiliza una imagen similar: (1979: 31, 32):

*Y el tiempo es una sábana
que alguien tendió en las matas de albelí cuarenteno.*

“Sábana, “mantel”, alegorías relevadoras de que connotativamente el tiempo puede esparcir también su perdurabilidad, desplegar su presencia, dejar atrás vestigios anteriores, e impoluto, estrenable, volver a ser. El lenguaje se convierte, pues, en un medio de indagación y conocimiento. Porque aquí y ahora, el “vino”, el “pan”, además de su concepto denotativo como bebida y alimento, tienen el connotativo de mentira y traición, de abandono y desaliento respectivamente.

La fabulada verdad de un “viento” que pueda purificar la cotidiana existencia y desposeer al ser humano de su limitada acontecer, tropieza, una vez más, con el destino. Al cabo, somos nosotros quienes estamos abocados a creer en la feral rutina, en las costumbres que nos conforman. Así, evitamos mirar de frente al tiempo que nos restringe y nos acaba, al tiempo que nos engaña y nos sume en su trampa.

Con ese tono interrogante, de aceptación, va cerrando sus páginas *Yerba y olvido*. El poeta mantiene vigente su cántico como forma de consuelo e incluso retorna a territorios hollados en el pasado. Tal vez, su intención sea la de encontrar en esos caminos conocidos un remedo de salvación, un azar ulterior el cual le permita sostener un

sedimento vitalista. Sin embargo, a pesar de que el *yo* se rodea de una naturaleza cómplice, no parece haber un instante de reposo para esquivar la acechanza de su fugacidad. Cabría memorar a Antonio Machado cuando afirmaba (14), (1970: 168):

Al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa que su propia vida no es, fuera del tiempo, absolutamente nada.

Así pues, el autor asume que cualquier intento de orientar sus instantes vitales hacia otras sendas resulta vacuo y se verá abocado a resignarse frente al incesante redescubrimiento de su imperfección temporal, tal y como queda refrendado en este poema (1977:63):

*En el atardecer
que la lluvia desvae,
la bandada de tordos se desploma
sobre el tejado.*

*Fosco,
abril traiciona, esconde
su condición, da jaque a la clivea,
fustiga al lirio, mustia,
no acrece.*

*¿Quién
te regresó a este sitio, hurgó
buscando las raíces
de tu hombredad,*

intentó apaciguarte en la esperanza?
Empeño inútil, largo desafío
el de este tiempo que es de siega siempre.
(...)

Presente y futuro, al cabo, guillotizados por un pasado sin posibilidad de retorno. También el lector se adentra de lleno en una temporalidad lineal y progresiva que le sitúa en el mismo plano del sujeto. La “siega” enlaza de manera directa con la inestabilidad y consciencia de acabamiento humano. El poeta, aunque lo proclama a modo de pregunta, lo conoce y reconoce y acaba revelándolo desde su solitaria condición al término del poema (1977: 63, 64):

¿A qué, entonces,
en este hielo que el poniente aguzza,
tratas de hacerte compañía,
si la pluma enlutada de los tordos
es ya borrón lejano;
trampa, el libro; pavora,
tu coraje; empinada
caña, tú mismo?

2.4. TIPOLOGÍAS DE LA MUERTE EN *YERBA Y OLVIDO*

El tema de la muerte atraviesa de parte a parte *Yerba y olvido* (1). A lo largo de sus páginas, el yo va asumiendo desde distintas ópticas su vulnerabilidad. Consciente de tan desigual batalla, la palabra se convierte en desahogo, en susurro, en protesta, en resignación, en grito. Y de ese proceso interior se sirve el poeta para exponer su lucha contra el destino. En ocasiones, el ser humano resuelve el sentimiento de desaparición a través de la introspección, del silencio, pues el buscarle razones a la mortalidad, no hace sino convertirla en más incomprensible y fatal. Sin embargo, *Yerba y olvido* se presenta como un testimonio verbal, como una honda confianza clarificadora del horizonte de lo indefinible.

En su ensayo *Poema y diálogo*, Hans-Georg Gadamer afirma (2004: 144, 145):

Poema y diálogo son modos en que algo se nos da a entender (...) El poema es afirmación. El diálogo es lenguaje que vive realmente como tal y, en él, transcurre toda la historia de su formación (...) En el poema no sólo se consume la producción de sentido duradero en la palabra que se exhala, sino que en él adquiere duración la presencia sensorial de la palabra.

Desde ese binomio poema/diálogo -tan próximo, al cabo, a la teoría comprensiva del análisis hermenéutico gadameriano-, *Yerba y*

olvido se orilla en un lenguaje interno que va uniendo los significantes que la muerte suscita en el discurrir del poemario. Al enfrentarse a su acabamiento, el poeta descubre su desamparo e interpela a la naturaleza que lo cobija para hallar razón de su desenlace (1977: 22):

*Algún día sabré
-es un decir-, tierra acechante,
lo que será de esto que alienta en la cueva del pecho
que, pertinaz, golpea
y a sacudidas da señal de sí,
cuando lo acojas -fruto
bendito de tu vientre-
de nuevo, madre sucia.*

Por tanto, no hay forma de transformar el desaliento en esperanza, ya que el destino cumplirá su ciclo. La realidad del universo es indudable y, a su vez, también la muerte resulta irreductible en su radicalidad. Esa aceptada mansedumbre se emparenta con la reflexión de R. M. Rilke, quien dejase anotado en sus *Cartas a una amiga veneciana* (15), (1993: 22):

La muerte forma parte de la vida, y me asombra que se pretenda ignorarlo: su presencia despiadada la experimentamos en cada cambio al que sobrevivimos, pues hay que aprender a morir lentamente. Hay que aprender a morir: en esto consiste la vida.

Su rotundidad da a entender, al cabo, cuan ajeno al azar debe sentirse el ser humano al enfrentarse a la muerte. Convertir, entonces, el adiós, en un gesto de rebeldía, no significaba para el escritor austriaco sino una señal de debilidad e inmadurez humanas.

Así, en su poemario, Carlos Murciano va recorriendo, al mismo tiempo, los enigmáticos caminos de su acontecer. Su discurrir revela la incapacidad del conocimiento para discernir la suprema abstracción que acompaña nuestra existencia. La mente se colapsa, se quiebra, y es, precisamente ahí, donde el verbo se convierte en transmisor del ulterior mensaje.

Hans-Georg Gadamer incide en su citado ensayo (2004: 150):

El poema tiene que mantener un diálogo con el lector. Pero el poema no dialoga solamente con el lector, el poema es en sí mismo un diálogo, un autodiálogo.

Con tal intención comunicativa, Murciano insiste en un nuevo poema en la semántica que va erosionando su corazón. En este caso, la prosa sustituye al verso, en un intento de afianzar la realidad vital frente al “desconocimiento” de la muerte. El sujeto dicente explicita la verosimilitud de su confesión y se proyecta como héroe intrínseco de unas vivencias que debe reconstruir día a día. Frente a ellas y desde ellas, pretende abarcar la verdad de su sentencia (1977: 34):

*Puse en mi mano izquierda el mundo (el que yo soy: polvo y soledad)
y en la derecha del viento grande de la vida, y qué balanza más absurda,*

*qué platillo en el fondo, qué platillo en lo alto, qué mordedura en este
cuerpo (¿el fiel?) de reptil que, cumplido se*

d

e

s

c

u

e

l

g

a

*hasta la raíz misma aferrada a su engaño, y se aleja, despacísimamente,
selva adentro, universo adelante, llevándose lo que dejó, es decir, su
veneno, su razón de vivir, callado sembrador de lo que vuelve, pues (ya lo
sabías) morir es regresar.*

El texto encierra la identificación intuitiva del poeta con el universo: el mismo universo que alberga su alma y condena su cuerpo. Las imágenes sugeridas son una metáfora de lo concreto frente a lo innegable y lo intangible. Al menos, frente a ese mapa de sombrías experiencias, la palabra sigue siendo redentora, bálsamo para un futuro de oscuridad, espera desesperanzada, por humana. Lo tajante de su coda, “morir es regresar”, lleva a un estadio de reflexión ontológica: el hecho de vivir es más un acto de ser que de conocer, de intuir un presente y, al cabo, demorarse en él, sin tener que mirar más allá. De esta manera, revoca su temor a ser y asume

su adiós ajeno a su agónico vivir. El “regreso” dejaría un espacio abierto y determinaría la idealización de un territorio donde pudiera reconquistar el ayer, fingir que no es incertidumbre el mañana.

Maurice Blanchot dedicó una amplia parte de su obra ensayística al tema del tiempo y de la muerte. En *La conversación infinita* (16) anota (2008: 288):

Ella sola, la muerte, me permite asir lo que quiero alcanzar; ella es en las palabras la única posibilidad de su sentido. Sin la muerte, todo se hundiría en el absurdo y en la nada.

De nuevo, mediante “las palabras”, a través del diálogo incesante con cuánto gira en derredor, puede pensarse, sentirse y hacerse expresión la materia mortal. Si bien, es habitual creer que lo permanente se presente como real y lo perecedero se convierta en ficción o sueño. En el siguiente poema, el *yo* intenta domesticar su impotencia, contener su cólera. Tras hollar y contemplar el paisaje, tras meditar al filo de las sombras, surge una hilera de preguntas de la cual deriva una dialéctica limitadora de la certidumbre de cada respuesta (1977: 38):

*La espesa niebla que el nordeste empuja
cubre de rabia negra
el sitio*

(...)

*Se borra el lomerío,
cocea contra el muro
el garañón rebelde del Cantábrico
y un pájaro indefenso
tiembla.*

*¿Qué fue del mundo,
de cuanto era color, grito, alegría?
¿Qué fue del mar?*

*La niebla de los siglos,
hija del viento, viene.*

*¿Qué será
de nosotros?*

Finalmente, la propia trascendencia con la que el autor se inquiere, le impide hallar una contestación fiable, dadora de una evidencia que alivie sus dudas. Poco después, incluso sobre aquel retorno que antes simbolizase un territorio descubierto, se va cerniendo la umbrosa desdicha. El cántico del poeta va trazando una geografía donde se alinean símbolos deudores del dolor, de la vanidad de las aspiraciones, de la desintegración, del reverso del paraíso, de la imposibilidad de virar el curso de los días.

Luis Rosales en *La casa encendida* (17) ya había apuntado esa doliente transformación que sufre el hombre cuando va consumando la lenta travesía de sus años (1982: 239, 240):

*El dolor es un largo viaje,
es un largo viaje que nos acerca siempre,
que nos conduce hacia el país donde todos los hombres son iguales;
(...)
nadie regresa del dolor y permanece siendo el mismo hombre*

Carlos Murciano sabe, también, que no pasan en vano las edades, y cuanto late y vibra y crece y respira y canta, se extinguirá, se vendrá a tierra, se acallará, tal y como expresa en el siguiente poema (1977: 50, 51):

*Nadie regresa a nada, nunca, nadie.
Nadie es el mismo nunca.
Estar ausente te deforma el rostro,
te cambia el corazón,
te salpica los ojos de ceniza,
Otro regresa. No el lejano,
que ha muerto al son de olvidos y atabales,
pero en silencio.*

No

*conocemos a nadie. Nos conocen
-piensan- por la manera de llovernos*

*-de no vernos- el agua de volver
¿Y quién da nombre a lo que ignora,
quién se atreve
a pronunciar el que tuviste,
a responder como si fueras
tú, si no has regresado, si no puedes
-ni tú ni nadie- regresar a nada
nunca, porque te has muerto y tú lo sabes?*

En la *Introducción a la Crítica Literaria Actual* (18), Antonio García Berrio firma el epílogo al volumen. Se trata de un estudio titulado “Más allá de los `ismos´: Sobre la imprescindible globalidad crítica”. Y en él, afirma (1985: 382):

Con la poesía, el hombre inaugura una búsqueda cuyos frutos sabe de antemano que le serán participados solamente en razón de un sistema de correspondencias ajeno a sus capacidades usuales de expectativa. El hombre experimentado conoce que, en el dominio del arte, búsqueda no significa exactamente encuentro.

Sirve su reflexión para ilustrar cómo en algunos poemas de *Yerba y olvido*, el poeta se afana en una incesante búsqueda aclaratoria y desveladora de su finitud. La muerte acecha de forma casi ininterrumpida. Y frente a ese panorama desamparado, su ánimo va minándose, reduciéndose hasta alcanzar un punto de casi nula esperanza. El diálogo lírico se torna, entonces, rebelde monólogo, y

la “búsqueda” nunca derivará en el anhelado “encuentro”. Y así, dominada por el resentimiento, la voz del autor clama frente a la gran paradoja de la existencia: (1977: 62):

Anda, ciprés, apunta

hacia lo alto, sigue

engañándonos:

pues que señalas

la libertad,

la claridad y la esperanza, cuando

en verdad tú eres sólo

heraldo de la pena,

mástil señero de la podredumbre,

raíz de tanta muerte

que, al ascender, intenta

escapar, aventarse.

El poemario se va consumando y la materia mortal sigue entrañándose en la conciencia del autor. Cada vez más consciente de la sombría alquimia hacia la que se dirige, de su proximidad al no ser, el verso se va extremando y se hace aún más rotundo. La muerte multiplica su presencia y se refleja por doquier, en una suerte de opresiva atmósfera (1977: 67):

La muerte se descuelga por los árboles;

en el pecho del niño clava su alfilerazo,

*en la espalda del hombre,
y se solaza en lo que hiciera.
Tigra inmisericorde, se retira reptando,
luego.
Y allí no pasó nada, sino su vientre frío.*

Como apunte último a estas reflexiones, traemos a colación el manifiesto titulado “La poesía” (19), donde Vicente Huidobro escribía: (1989: 231):

Las células del poeta están amasadas en el primer dolor y guardan el ritmo del primer espasmo. En la garganta del poeta el universo busca su voz, una voz inmortal.

El poeta representa el drama angustioso que se realiza entre el mundo y el cerebro humano, entre el mundo y su representación. El que no haya sentido el drama que se juega entre la cosa y la palabra, no podrá comprenderme.

Con esa advertencia, el vate chileno incidía en señalar cómo además del nivel lógico de interpretación, el poeta tiene la capacidad de descifrar lo real más allá de su materialidad inmediata. Y lo hace, para llegar a trascender su propia angustia, el propio duelo contra su tránsito. Al cabo, su “palabra”, se convierte en una acción catártica mediante la cual descarga su tensión vital, su ulterior tragedia. Y así, puede apreciarse en estos versos de Carlos Murciano, que casi cierran el conjunto: (1977: 75):

Contra el cristal, solloza el desvelado.

Y una mano de nadie le atena

la voluntad

¿A qué temer?

Tranquilo, corazón, nada es eterno.

Yerba y olvido concluye con un poema legitimador del instinto comprensivo y comprensible del poeta. En él, se proclama la metamorfosis a la cual debe someterse el ser humano una vez destejidas las trampas del tiempo; las mismas que oscurecen y culminan su existencia, las mismas con las cuales se dice adiós a la materia y se hace ajeno a lo sensible, a las adversidades que convoca el dolor (1977: 79):

El mármol, cuya espalda

-letras, fechas- grabaron,

sabe

-porque no cesó nunca de mirar

hacia dentro-

lo que es un hombre:

yerba

y olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- (1) MURCIANO, Carlos: *Clave*. La isla de los ratones. nº, 63. Santander, 1972

- (2) MURCIANO, Carlos: *Yerba y olvido*. Diputación Provincial de León. León, 1977

- (3) GARCÍA NIETO, José: "El cuaderno roto". "La estafeta literaria". 15 de mayo de 1977 Madrid

- (4) MURCIANO, Carlos: *Tiempo de ceniza*. La Isla de los ratones. Santander, 1961

- (5) MURCIANO, Carlos: *Libro de epitafios*. Instituto de Estudios Hispánicos. Barcelona, 1967

- (6) PEDEMONTE, Hugo Emilio: "Yerba y olvido". "Poesía Hispánica". Número 292. Segunda época. Abril de 1977.

- (7) GADAMER, Hans-Georg: *Poema y diálogo*. Gedisa. Barcelona, 2004

- (8) VV. AA: *El agua en la poesía hispánica*. CSIC. León, 1972

- (9) ALBERTI, Rafael: *Sobre los ángeles*. Alianza Editorial. Madrid, 1982

- (10) BACHELARD, Gaston: *La intuición del instante*. Fondo de Cultura Económica. México, 2002

- (11) UNAMUNO, Miguel: *Del sentimiento trágico de la vida*. Alianza Editorial. Madrid, 1983

- (12) GURMÉNDEZ, Carlos: *El tiempo y la dialéctica*. Madrid, 1971. Siglo XXI.
- (13) COHEN, Jean: *Estructura del lenguaje poético*. Gredos. Madrid, 1974
- (14) ALBORNOZ, Aurora: *Antología de la prosa de Antonio Machado*. Tomo II
Literatura y Arte Madrid. Edicusa, 1970.
- (15) RILKE, R.M.: *Cartas a una amiga veneciana*. Madrid. Hiperión, 1993
- (16) BLANCHOT, Maurice: *La conversación infinita*. Madrid. Arena Libros, 2008
- (17) ROSALES, Luis: *Poesía reunida 1935 – 1974*. Seix Barral. Barcelona, 1982
- (18) VV.AA.: *Introducción a la crítica literaria crítica literaria actual*. Coordinador Pedro
Aullón de Haro. -Javier Huerta Calvo, Tomás Albaladejo Mayordomo, Julio Rodríguez
Puértolas, Carlos Castilla del Pino y Antonio García Berrio-. Playor. Madrid, 1984
- (19) HUIDOBRO, Vicente: Número monográfico. Revista "Poesía". Nº 30,31 y 32.
Ministerio de Cultura. Madrid, 1989

CAPÍTULO 3

DEL TIEMPO Y SOLEDAD (1978)

Dos cosas tan sencillas
-la soledad, el tiempo- me ponen de rodillas.

C.M.

3.1. DEL TIEMPO Y SOLEDAD: LA PIEL DE LA NOSTALGIA

En 1978, vio la luz *Del tiempo y soledad* (1), con el que Carlos Murciano obtenía el premio “Francisco de Quevedo”, convocado por el Ayuntamiento de Madrid. El volumen aparece dividido en tres partes: “Del tiempo y soledad”, “El otro amor” y “Poemas de Madrid”. Al cabo, un total de 40 poemas que vienen signados en sus dos primeros apartados por una estrofa común: el soneto. Los siete textos de la última sección están escritos en verso libre.

En el prefacio titulado “Algunas notas para una poética”, que servía de pórtico a su *Antología Poética (1950 – 1988)* (2), Murciano anotaba (1989: 9): “Sonetos, todavía. Y siempre”. Y tal aserto, no hacía sino corroborar su fidelidad hacia esta composición que lleva ejercitando más de sesenta años. En alguna ocasión, el propio autor ha referido cómo el primer poema que escribió fue precisamente un soneto, titulado “Otoño”. E incidía en que el grueso de su quehacer lírico ha venido marcado por el predominio de lo formal. No en vano, en su “Poética” -citada anteriormente-, Murciano afirmaba (1988: 8): “Domina la forma y olvídala. Irá contigo -velada o no-, fiel, siempre”.

En la antología *Un siglo de sonetos en español* (3), Jesús Munárriz, responsable de la edición, afirmaba en su prefacio (2000: 10, 11): “Pronto me di cuenta de que el soneto, su admirable vitalidad,

coincidía con la vitalidad de una poesía, la escrita en lengua española, que era una de las más ricas y valiosas que se hacía en el mundo; que era posible una recopilación de sonetos escritos en español a lo largo del siglo XX que representara un panorama casi completo de la poesía de la lengua (casi; buenos poetas hay que nunca han publicado un soneto; nadie es perfecto), y que al tiempo mostrara las inmensas posibilidades expresivas de una fórmula que a siete siglos de su invención sigue siendo capaz de atraer a creadores de todos los estilos, tendencias o filias”.

Esa buena salud *sonetil* que señala Munárriz, se confirma en Carlos Murciano al comprobar cómo sus últimos tres libros editados hasta la fecha, *Amatorio* (4), *Amatorio 2* (5) y *Desde otras soledades me llamaban* (6), están integrados exclusivamente por sonetos. El escritor arcense ha vertebrado a través de esa composición un ámbito propio, un personal entorno con el que, a su vez, sigue demostrando la condición dúctil y maleable de la misma. Además, la capacidad de adaptación del soneto -y en especial en estas últimas décadas de innovaciones y rupturas- es la causa de su vigente perdurabilidad.

Manuel Machado lo dejó dicho con un solo endecasílabo: “Cabe la vida entera en un soneto”. En el caso de Carlos Murciano, el soneto le permite mantener su versatilidad temática, su libertad creativa y hacer de ese molde premeditado un poema natural y exento de forzada expresividad.

En *Del tiempo y soledad* caben -dicho queda- 33 sonetos y 7 poemas, los cuales recorren el ámbito del autor. El yo batalla a solas frente a los misterios de su identidad y alinea sus desvelos, sus anhelos..., frente al poder balsámico de la palabra. Curar las cicatrices de lo vivido, trazar la aspiración de cuánto resta por acontecer, renombrar la fecha y la gramática de los recuerdos, viajar por las horas y las deshoras del corazón, saberse solitario en las calles del mundo, mirar hacia delante sin promesas o abrigar lo amado desde la incertidumbre de la dicha..., son los materiales temáticos de los que Carlos Murciano se vale para conformar este mapa del alma.

En la reseña que dedicase al poemario poco después de su publicación, Florencio Martínez Ruiz (7) escribía: “Carlos Murciano es más expresivo cuanto más cercano: más preciso cuanto más tangible. En ocasiones, el dolor y la muerte, el desencanto y la melancolía, nos llevaban a un país remoto y no al de su existencia turbada. Ahora, dentro de sí, circula en sus versos el tiempo y en su memoria hay mil cicatrices. Y le va la vida en perseguir la piel de un sueño, la esperanza, la existencia misma”.

En este libro, se sintetizan los estados de ánimo por los que el ser humano transita y se plasma el conocimiento empírico que alcanza su realidad. Además, hay una mayor concreción en el movimiento diacrónico que dibuja el hombre. Así, su ética personal se conjuga de forma universal con su estética y permite contemplar

con mayor perspectiva los diferentes ángulos desde donde el poeta busca su consuelo, su cobijo y su salvación. Esa misma “salvación”, es la que Murciano canta y cuenta en el poema “Mañana en el Prado” (1978: 87):

*Quedar: qué gran anhelo. (Despertarse
cada mañana con los ojos limpios,
estrenando la luz, el agua, el mundo,
renovados, distintos; la dorada
felicidad*

(...)

Seres

*que hallasteis en lo breve eternidades,
entre vosotros dejo esta cintura,
estas lágrimas fáciles que supe
entender, estos senos que mordiera.
Ganen la paz a vuestro lado. Porque
‘lo que se quiere y luego no se quiere’
no cesa de arañar por dentro y, torpes,
lo seguimos queriendo aunque nos duela.*

El poemario inventaría el terreno de la evicción, de la perdurabilidad, geografía esa fina dicotomía interior y se asoma a la pretensión de aprehender la otredad de la conciencia humana y

redimirse así del irreversible sino. De ahí, que no quede opción para negar la responsabilidad del ser humano ante sus actos, ante su propia experiencia terrenal y amatoria. En *Del tiempo y soledad* pervive, pues, un mundo donde el alma no es materia sino perspectiva, donde la citada conciencia es supervivencia, no azar.

En las páginas de “Nueva Estafeta” (8), Leopoldo de Luis dedicó una reseña a este poemario. En ella, entre otras apreciaciones, señalaba: “Estamos ante una poesía de matiz existencial, pero sin filosofías, sin metafísicas, más bien con sensualidad. Por eso, los paisajes, las contemplaciones artísticas o las localizaciones ciudadanas son asumidos en estos poemas con regusto amoroso, como arrastrándolos tentadoramente a la complicidad (...) El libro se va deshaciendo en ceniza de nostalgias de vidas, propias o ajenas, en atardeceres, en trances inevitables de sombra”.

Volumen, en suma, donde sobresale un lenguaje deductivo y donde destaca la solidaria manera de articular el orden versal y la precisa estructura del discurso. Todo ello, ayuda, sin duda, a ese ritmo unitario que domina el conjunto. Y que lo sostiene como una “cándida penumbra”, como una “lluvia lenta” (1978: 95):

*Está lloviendo sobre la lluvia de otros días,
sobre la gubia de otros días
que va labrando la madera
de vivir. Y hace recuerdo.*

*Está lloviendo sobre
diciembre, que se marcha sin odio y sin posible
remedio, dejando en cada mano polvo y podre,
musgo y ceniza.*

*Está lloviendo sobre las torres y las tejas,
sobre las fuentes y las plazas,
sobre los brazos ya desnudos
de los castaños.*

3.2. TIPOLOGÍAS DEL AMOR EN *DEL TIEMPO Y SOLEDAD*

“El otro amor”, segundo apartado de *Del tiempo y soledad* (1), contiene la mayor parte de la temática amorosa del poemario. Se trata de un conjunto de doce sonetos, en el cual va alternándose la pasión, el desconsuelo, la dicha, la derrota, el olvido, la acordanza..., y del que se desprende una acusada sentimentalidad.

Las tipologías del amor aquí reunidas, remiten a diferentes estadios del alma y se orientan hacia todo cuanto está oculto en el propio sujeto amante y a cuanto se muestra, también, en el tejido de la amada. El autor se afana en descifrar el enigma de su corazón y se interroga, a su vez, por el compromiso de hacer del amor un noble ejercicio de duración. En ocasiones, pareciera consciente de que es más ventajoso ser amado que ser comprendido, y, en otras, pareciese renunciar a su empeño, sabedor de que la felicidad del alma no es propia de este mundo.

El primer poema de esta sección, “Cumpliendo su destino de memoria”, dice así (1978: 53, 54):

*Estoy solo de ti, y estoy lejano
del hondo y silencioso playerío
donde tu amor se esconde. Tu amor (¿mío?)
que un día vi al alcance de mi mano.*

(¿Estás conmigo, cerca, o ya no

*estás conmigo, y sí en el roquerío
donde la arena acaba, donde el río
se viste para siempre de oceano?)*

*Cumpliendo su destino de memoria,
el mar de estar sin ti brama y derrama
tus penas pocas y mis penas muchas.*

*Ven a torcer el curso de mi historia.
Empiézame otra vez. Mi voz te llama
desesperadamente. Y no la escuchas.*

Podemos analizar este soneto desde las consideraciones que Dámaso Alonso (10) refiriera en su ensayo *Poetas españoles contemporáneos* (1988: 426):

Porque la poesía siempre se aleja... de la realidad misma, que es de donde arranca. Necesita difuminar, distanciar y confundir, para esclarecer. Ha de separarnos de la contingencia y de la circunstancia, o, por lo menos, mostrarnos, al fondo de lo múltiple y variable, la raíz elemental que lo une con lo absoluto.

Al cabo, la grandeza del amor puede medirse desde su propio daño, es decir, su recuerdo se convierte en tentación perpetua; de ahí que haya momentos en los cuales necesitemos desprendernos de sus ramas, disgregarnos de sus orígenes, para convertir su esencia en

materia inteligible. Y frente a ese estado de mayor pureza expresiva, nacerá esa lírica dicción a la que Dámaso Alonso alude. Lo absoluto, el poema, se convierte, pues, en la yema de una circunstancia que debe ser aprovechada para inventariar la conciencia y hacerla verso. La metafísica del poeta se orilla en una doble función: la creadora y la descubridora. Su tarea no se refiere tan sólo a la evidencia material, sino a la conceptual, que a la postre, es una etapa superior del discurso.

La ausencia de la amada representa el núcleo central del texto. Los elementos de la Naturaleza que aparecen -“roquerío, “arena”, “océano”...-, van hilvanando planos de una realidad concreta que el yo lírico acepta e interpreta de una manera personal.

En el endecasílabo que nomina el soneto, queda patente la personificación del mar, al dotarlo de memoria y atribuirle, a su vez, el ir y venir de sus penas y las de la amada. Además, de cuanto fue pregunta -“¿Estás conmigo/ cerca, o ya no?”-, se torna dramática progresión, fatal certidumbre: “Mi voz te llama/ desesperadamente. Y no la escuchas”. La posibilidad de alcanzar su objetivo queda, entonces, reducido a nada. Ni tan siquiera el sacrificio íntimo - aquello que nuestros místicos llamaran la *vía purgativa*- servirá para revertir la realidad de la situación encarnada.

En su célebre estudio, *El irracionalismo poético. El símbolo* (11), Carlos Bousoño ahonda en el estudio de ese concepto desde la actitud creativa y técnica del autor, y sugería los efectos consiguientes que procuraba al lector. En su capítulo, “Temas y

cosmovisiones simbólicos”, escribía (1977: 153, 154):

Las emociones son, desde el punto de vista puramente racional, algo así como `eminencias grises`, cuyo secreto mandato organiza y dispone el entramado lógico o argumental de las composiciones. (...) Al componer, pues, en vez de partir del tema, se puede, característicamente, partir de la emoción.

En el soneto, “Eres tú, no las olas”, Carlos Murciano afronta la materia amorosa desde una perspectiva de búsqueda aprehendida y aprendida (1978: 61):

*El mar es como un niño consentido:
sobre la arena arroja a las gaviotas
y echa a rodar entre las alas rotas
los últimos recuerdos del olvido.*

*Arrastra ya el verano, malherido,
la desesperación de las derrotas.
Flota la luna en el poniente. Flotas
sobre mi corazón atardecido.*

El autor, al par de su subjetivismo, pretende simbolizar los elementos figurantes en el texto. Lo homogéneo de esos significados viene marcado por la credibilidad que parece comportar su cántico. Sin embargo, lo más relevante es, ahora, la impresión producida por

lo expresado. La emoción atrae el interés total del poeta y, cualquier otro aspecto, le resulta, por ende, secundario.

En uno de sus “Cuadernos” (12), -más de 200-, Paul Valéry dejó anotado (2007: 271):

La mezcla de amor y mente es la bebida más embriagadora.

Desde esa premisa que aúna corazón y razón -ávidos de enfrentarse siempre en poesía y de cualquier modo- progresa el soneto, el cual llega hasta su final, a modo de consumación: (1978: 62):

*En el rincón más fiel de la bahía
arde tu cuerpo entre mis manos, mientras
arroja el mar sus besos y sus babas.*

*Baten las grandes olas mi agonía
y, a su compás, me buscas y me encuentras.
Y eres tú, no las olas, quien me acabas.*

De nuevo, la humanización del mar, sirve para configurar un escenario de comunión entre el hombre y su entorno natural. El *yo* no pretende hollar el terreno de lo abstracto, sino integrarse de manera concreta en su personal espacio.

Cercano a aquella máxima lorquiana de que “el poeta tiene que ser profesor de los cinco sentidos corporales”, Carlos Murciano conjuga

su tacto, su mirada, su oído... y se concentra en transmitir una belleza sensorial, un gusto amatorio, opuesto en gran medida a la desolada condición mostrada en el soneto anterior, “Cumpliendo su destino de memoria”. En esta ocasión, la presencia de la amada es un valor tangible, un personaje verdadero que realza la semántica de lo limitado. Al cabo, fue también Valéry, quien definiera lúcidamente ese instante de suprema conquista (*ibid.* 2007: 279):

El amor, en la perfección de su acto, es el drama del cumplimiento, del conocimiento.

Consciencia y alma, como realidades visionarias de una intuición creada en los adentros de un yo que identifica su experiencia y se sabe partícipe de una homogénea ecuación amante. Ese mismo tono de cumplimiento, de feliz consumación, puede adivinarse en el poema “Atardecer”: (1978: 65):

*La luz se va muriendo al otro lado
de la ventana. Mueve la cortina
el viento de un invierno que declina,
irremediablemente derrotado.*

*Tus labios y tus pechos han ganado
la inefable batalla. No camina
el tiempo. No hay esquina ni ha espina.
Y no hay futuro como no hay pasado.*

La verdad conjunta del alma ha ido disolviendo las sombras y ha dejado paso a la desnudez que roza los cuerpos. Ahora, el poeta busca prolongar esos instantes de dicha y, en su afán de perdurabilidad, llega a incluso a detener las horas frente al pulso vívido que lo cerca.

Próximo a esta categoría amatoria, se encuadra la reflexión que Julio Cortázar (13) consignara en *Poesía y poética* (2005: 1264):

La poesía prolonga y ejercita la oscura e imperiosa angustia de POSESIÓN DE LA REALIDAD, esa licantrópía ínsita en el corazón del hombre que no se conformará jamás —si es poeta— con ser solamente un hombre (...) El poeta se traspone poéticamente al plano esencial de la realidad; el poema y la imagen analógica que lo nutre son la zona donde las cosas renuncian a su soledad y se dejan habitar.

Desde ese plano de firme tenencia, de latente deseo, Carlos Murciano va desvelando un escrúpulo lírico que quiere aprehender una existencia infinita; consciente, ahora, de cómo esa fusión con la amada supone un estado de llama compartida. El soneto concluye así: (1978: 66):

No hay más que tú, que callas y te enciendes.

Tú, que me entiendes (o que no me entiendes).

Tú, que sorbes la lumbre que me queda.

Y estamos solos, dulces y lejanos.

Y tus manos se enredan en mis manos.

Y afuera el mundo lentamente rueda.

Posesión, sí, como la nombra Julio Cortázar; y también espacio real donde dejar testimonio de vitalismo y conocimiento. La ficción no es ya una salvaguarda para contrarrestar cuanto no alcanzamos. El sujeto poético se sitúa en un estadio de certeza, de ordenada afectividad. Por eso, lo demás parece suceder en otra parte, ajenos como están los amantes a todo cuanto no es presente, a cuanto no está entrelazado a su sentir.

A la hora de seguir examinando las distintas tipologías amorosas en *Del tiempo y soledad*, nos detenemos previamente en la *Semántica estructural* (14) de Julien Greimas, quien definiera así el concepto de isotopía (1987: 188):

Un conjunto de categorías semánticas redundantes que permiten la lectura uniforme del discurso.

En su intento de aproximar y superar la noción de “función poética” de Jakobson, Greimas pretende presentar su “isotopía” como un mecanismo formal y distintivo para los diferentes tipos de discursos posibles. La lengua, desde su nivel fónico y sémico, sirve como mediador entre el ser humano y su entorno. Desde ese plano, la isotopía sería el mediador enunciativo que permite una lectura analógica y ajena a ambigüedades; es decir, una manera de alcanzar

una coherencia interpretativa para homogeneizar cualquier unidad de discurso, ya sea desde el plano de la expresión o del contenido.

El poema que cierra la segunda sección, “Último soneto para una muchacha que se fue”, lleva una cita previa de Luis López Anglada: “que no es posible hacer arder el hielo” (1978: 75):

*Llegó a mí lentamente, como llega
la primavera al mundo. Su cabello
fue lo primero que rocé: su cuello
lo último que mordió mi boca ciega.*

*Era oscura y distinta, y en la brega
del amor, silenciosa, si era aquello
silencio, si destello su destello,
si entrega la agonía de su entrega.*

La “redundancia” expuesta por Greimas -y anteriormente citada- se manifiesta aquí en la repetición de palabras que alertan al lector y con las cuales se puede conseguir reinterpretar el subtexto. El poeta cristaliza en su decir una visión detenida de cuanto fue instante vívido. Cuanto inicialmente se identifica con el fulgor de la “primavera” se torna luego “agonía”, y el poema gira hacia una serie de marcas connotativa actualizadoras de las unidades semánticas.

Desde un interiorismo próximo al absoluto, el cual propone una síntesis que moviliza los elementos más representativos, el soneto va desnudándose en busca de una respuesta explicativa del desolvido y

los versos se rompen y se desgarran hasta convertirse en imágenes quebradas, en jirones de un corazón. Las situaciones comunicativas múltiples postuladas por Greimas al analizar las distintas categorías semánticas, confluyen, al final del soneto, en una forma unívoca de tematización: la doliente ausencia (1978: 76):

*Dulce y lejana, carne y sombra, fría
y cálida, se fue. Yo la quería
sangre en mis venas, tuétano en mis huesos.*

*Mas lo entendieron bien mis dientes sabios:
me dio sus labios, pero no sus labios,
me dio sus besos, pero no sus besos.*

Amor, en suma, que todo lo regala y todo lo pide, flujo de energía, fuente que salpica y bendice a los amantes, o sed para secar sus bocas; que transforma en campo de batalla cuanto fue espacio de gozo, que se convierte en bálsamo y, después, en llaga. La lumbre de una ilusión llega a convertirse en costosa renuncia, en una triste hazaña, de la que tan sólo queda la verdad emocional de los versos.

Pedro Salinas (15) adivinó pronto cómo la poesía era el mejor vehículo para encontrar respuestas a los más complejos interrogantes del hombre. Y fue él quien dejó escrito (1971: 495):

La poesía es siempre respuesta al eterno preguntar que nos entra en el alma con la luz de la mañana o la tiniebla vespéral de la existencia de las cosas.

Por último, cabe destacar como la amargura y la dicha, la rebeldía y el placer, la ventura y el infortunio..., van conformando en *Del tiempo y soledad* un juego de contrarios. En la memoria se alumbran “destellos” de un paraíso extinguido, del cual, sin embargo, el poeta se resiste a salir, pues aún quedan las brasas que envolvieron la verdad acontecida. Y con la esperanza de revivirlas, Carlos Murciano abrocha, su soneto “El laberinto” -en verso alejandrino-, el cual lleva como apoyatura una cita de Pedro de Quirós: “...tú eres quien me acabas/ que las olas no” (1978: 59, 60):

Quiero entrar de tu mano en este laberinto.

Salir ya no me importa, si tengo tu cintura,

si entiendo la remota razón de tu locura,

la clave de la rosa, la lengua del Jacinto.

Porque abril pisa y posa su planta en este plinto

de soledad, quisiera cursar la asignatura

de tus labios intactos, estrenar la ternura,

perderme de tu mano en un mundo distinto.

Canta el cuco en la fronda y la higuera retuerce

*sus veinte viejos brazos y se empina el alerce
y una paloma oscura se cuelga del alero.*

*Y la sed no se acaba y el pez rojo negrea
y, cada vez más tuyo, Teseo te desea.
Y el laberinto crece. Y no salgo. Ni quiero.*

3.3 TIPOLOGÍAS DEL TIEMPO EN *DEL TIEMPO Y SOLEDAD*

Del tiempo y soledad se abre con una cita de Miguel Hernández: “El tiempo es sangre. El tiempo circula por mis venas”. Carlos Murciano, gran admirador de Hernández, vertebró el soneto inicial de su poemario partiendo de tal metonimia, la cual viene a ilustrar la recurrente simbología temporal del conjunto: (1978: 11)

*El tiempo es sangre. El tiempo circula por mis venas.
La soledad se encierra, pájara, en mis costillas
y, encarcelada, enciende sus luces amarillas
y golpea barrotes y sacude cadenas.*

*Los mordiscos del tiempo son como las arenas.
La soledad los cuenta. Dos cosas tan sencillas
-la soledad, el tiempo- me ponen de rodillas.
Y me alejan las penas y me acercan las penas.*

En el caso de Hernández y su poema “18 de julio de 1936 - 18 de julio de 1938”, -perteneciente a su libro *El hombre acecha* (16)-, la sangre simboliza en el tiempo el dolor causado por la guerra civil tras dos años de conflicto (1977: 101):

*Es sangre, no granizo, lo que azota mis sienes.
Son dos años de sangre: son dos inundaciones.*

*Sangre de acción solar, devoradora vienes,
hasta dejar sin nadie y ahogados los balcones.*

En el caso de Murciano, el tiempo se convierte en una presencia interior, una constante que fluye por sus adentros. Se trataría de un intento de detener su huida y convertirlo en “ser”, en esencia de su propio horizonte. La línea temporal que va trazando el soneto se aúna con el sentimiento de soledad que procura ese manso y fiero animal existente tras las manecillas, los relojes, los péndulos... Un tiempo, sí, giratorio, envolvente, dador de una realidad enmudecida, pero implacable, sempiterna, pues nada ni nadie quedará tras él, sino la vigente tempestad de sus horas. Los tercetos remiten a la culminación del ciclo vital (1978: 12):

*El tiempo está en mi sangre. Es mi sangre. Circula
por mis venas. Se para. Separa y disimula
la soledad, la esconde, la corrompe, la saja.*

*Y una y otra, despacio, sin que yo me dé cuenta,
sin que el ojo lo alcance ni el oído lo sienta,
me van acomodando la muerte y la mortaja.*

En suma, su hoy representa también su condena, su inevitable mañana. El yo poético conoce de antemano la finitud de su camino. Y, a pesar de ello, busca tras las esquinas de la vida un espacio donde renovar su ímpetu, donde prologar su tránsito. Mas no

consigue, ni conseguirá cambiar de ruta, pues todas las veredas de su existir conducen a la guadaña que lo aguarda.

Entre los distintos seguidores que bebieron del modelo jakobsiano de la función poética, destaca Michael Riffaterre. El crítico y teórico galo conformó una estilística independiente de la lingüística con un método basado en los preceptos del estructuralismo. Riffaterre recomienda la aproximación a la obra por medio del lector, sin olvidar, en cualquier caso, que es el autor quien fija los límites reales del texto. Asimismo, insistió en la importancia de la decodificación que el autor quiere significar en su mensaje. De tal modo, en sus *Ensayos de estilística estructural* (17), anota: (1976: 148):

La forma no puede atraer la atención por sí misma si no es específica, es decir, si no es susceptible de ser repetida, memorizada, citada (...) La forma es preeminente porque si no el mensaje y su contenido perderían su especificidad.

Al hilo de sus reflexiones apuntadas, cabe resaltar cómo las cuatro estrofas propias del soneto, facilitan y proporcionan al lector una notable ventaja a la hora de “repetir y memorizar y citar” los versos en cuestión. Los factores semánticos y los factores rítmicos se alinean, pues, para aproximar el ulterior significado del texto y abordar con mayor criterio el análisis del mismo. O lo que es lo mismo: el lenguaje se encargaría de expresar el concepto y el modo

de realzarlo. Y así, en su soneto “En el desván”, incluido en la primera parte del libro, el poeta andaluz escribe (1978: 17):

*En el desván, la araña de la vida
teje su espesa tela. Una muñeca
sin ojos la ve hacer. Gira la rueda
de la desesperanza. Y no hay salida.*

*Una pámela azul, descolorida,
mancha las tablas de la biblioteca
de soledad. En la palmera seca
yace una mariposa malherida.*

En estos dos cuartetos, puede hallarse una prolija simbología que parte de la “araña” como el pedazo roto de una vivencia dramática y análoga a la del hombre. De nuevo, la tipología de un tiempo finito y contrario al devenir del ser humano -más cerca se siente del adiós cuanto más vive-, asoma tras la tela que va tejiendo el común final. La “mariposa malherida” surge, a su vez, como alegoría de la volátil fugacidad de la existencia; el breve ciclo vital de estos lepidópteros culmina, al cabo, tal y como lo hace la irreconciliable verdad humana. En los seis últimos versos del poema, se ahonda, también, en esa atmósfera desabrida que domina el conjunto:

Calla el reloj. La tarde pesa y pasa.

*Solloza el clavicordio, y su lamento
enceniza los muros de la casa.*

*No suena el corazón ni suena el viento.
El tiempo, hiela; tu cintura, abrasa.
Vivir, vivir: mortal atrevimiento.*

Ahora, el tiempo viene representando objetos concretos y abstractos en los cuales se adivinan esenciales percepciones. La mente y la materia, el alma y la imaginación, se dan la mano para sostener un lírico juego de contrarios, una sutil dialéctica de donde surge la respuesta ontológica al vacío que aguarda tras la existencia. En el capítulo anterior, comentábamos cómo Carlos Murciano -en uno de sus poemas insertos en *Yerba y olvido*- expresaba con rotundidad la negación del tiempo (1977: 29):

*El tiempo no ha existido
jamás:*

En *Del tiempo y soledad*, el autor arcense retoma esa misma línea rebelde y libérrima, y, apuesta, en su soneto “Tiempo perdido”, por suscribir una realidad figurada (1978: 29):

*Has de saber que el tiempo no ha existido
jamás. Una palabra turbia y clara,
eso es tan sólo el tiempo: una citara*

para precipitarse en el olvido.

*No tiene peso, forma, ni sentido
tampoco tiene cuerpo, manos, cara,
pero te tiene entre sus manos. Rara
paradoja. Total: tiempo perdido.*

En este caso, ni siquiera el tiempo se presenta como fractura, como oscura aurora, sino como materia inválida y revocada, desde la cual se pretende suprimir la honda angustia referida en tales situaciones pretéritas. Con su negación, el sujeto alcanza un estadio de mínima ansiedad, de mínimo temor, pues al despersonificar sus posibles atributos pretende alcanzar una heroica serenidad ante el vértigo de lo venideros. (Anotar cómo el poeta, tras negar la existencia del tiempo y reducirlo a dos palabras -“turbia” y “clara”-, le da presencia y lo convierte en una citara, es decir, en algo físico. “Citara” es palabra común en el sur de Andalucía para definir el borde de una azotea. El DRAE define: “Pared cuyo grueso es sólo el de la anchura del ladrillo común”. Ese ladrillo, que marca la frontera con el vacío, lo utiliza el poeta para cifrar en él la imagen del tiempo: “una citara/ para precipitarse en el olvido”. Choque de significados, en el que el poeta trata de ser más expresivo, consciente de que incurre en contradicción).

Sin embargo, todo afán de eliminar el curso lógico de la vida se tropieza con la experiencia por la cual el ser humano se sabe cómplice de un ciclo irreversible. Esa misma y desoladora sensación,

estaba presente ya en Jaime Gil de Biedma (18) cuando escribía (1996: 47):

*Desde este instante, abondo
sueños en la memoria:
se estremece
la eternidad del tiempo allá en el fondo.*

Tiempo eterno, sí, el cual no se desgasta, ni se desintegra y que hace imposible cualquier sueño de duración. No puede confiarse, por tanto, en la vida. Pronto el hombre podrá verse -saberse-, convertido en ser de ficción, marioneta de las horas, esclavo de un instante. De ahí que, el soneto citado, concluya a modo de confesión (1978: 30):

*¿Perder aquello que jamás fue tuyo?
'Se canta lo que'... Bueno, todo eso
(Música temporal, celeste arrullo).*

*Dame tus labios, préstame tu beso.
Nombre, apellido... ¿Ves? Firmo y concluyo:
Preso del tiempo. (Doblemente, preso).*

Continuador también del camino que ya trazase R. Jakobson, Jürgen Trabant pretendió encuadrar sus trabajos en el marco del estructuralismo lingüístico y de la glosemática que había dejado ya

articulada L. Hjelmslev. Trabant insistió en la importancia de la actitud intuitiva de los lectores como fuente inagotable de interpretación textual; por eso, se afanó en señalar la función estética del lenguaje y la innegable dependencia entre expresión y contenido. Su observación lírica estuvo orientada a resaltar las opciones que se derivaban del signo lingüístico. En su ensayo más relevante *Semiología de la obra literaria. Glosemática y Teoría de la Literatura* (19), afirmaba (1975: 299):

Porque la función poética se refiere al mismo signo lingüístico, la categorizamos no junto a las otras funciones del lenguaje, sino por encima de todas las funciones. (...)

Si concebimos la función poética del signo lingüístico como una función que comprende a todas las demás, quiere ello decir -en términos glosemáticos- que la `connotación estética' abarca los valores estilísticos de la expresión. Si la intención expresiva es intensa, el lado de la expresión del signo estético será rellenado sobre todo por ella.

Y desde ese plano, puede, ciertamente, examinarse el poema, “Pueblo” de Carlos Murciano, integrado también en la primera parte de *Del tiempo y soledad* (1978: 41):

*Busco por estas calles mi alegría.
Busco la cal, toco la piedra. Estuve.
Por estas calles - ¿cuándo?- anduve y tuve
aro, canción y sueños algún día.*

*La fuente ya no mana el agua fría.
Pero el cielo es igual e igual la nube.
No baja el río ni la acacia sube.
Mas no ha cambiado mi melancolía.*

El tiempo de la niñez se presenta como un periplo de felicidad y presupone un ámbito de ensoñadora realidad. La inducción textual a la que nos aboca el poeta influye de forma manifiesta en los marcadores temporales que se van sucediendo en el soneto. La connotación afectiva que deriva de la comparativa presente/pasado lleva, a su vez, a presuponer una metacomunicación eficaz y definida. Los elementos estilísticos sirven como aceleradores del discurso y reafirman la idea de que no puede existir la denotación pura. La interpretación estética de estos versos vendrá determinada por las unidades de contenido que el mismo signo poético confiere a las representaciones no sólo lingüísticas, sino también fónicas y semánticas.

La concretización de la diversidad interpretativa se manifiesta de manera evidente en los dos tercetos del poema. El plano expresivo aparece dividido en la forma y sustancia propias de la glosemática y acrecienta la magnitud de su mensaje (1978: 41):

*Yo sí cambié, caricias por olvidos,
seres queridos por desconocidos,
tiempo por soledad y por tristeza.*

*Pueblo clavado en medio del recuerdo,
en el que me encontré y ahora me pierdo,
en el que mi dolor futuro empieza.*

El tiempo ha ido dibujando una atmósfera y una conciencia renovadas. El pasado ya es imborrable en la memoria del yo, pero no responde a la actual existencia. El tiempo es un enemigo, un antagonista de cuanto resta. El mañana se aparece como una amenaza de la cual toca defenderse desde la torre del vivir.

En la última parte del volumen, “Los poemas de Madrid”, Carlos Murciano sitúa su circunstancia en un espacio familiar, en un territorio donde acomodar lo cotidiano. Y, a su vez, fija su mirada en algunos lugares emblemáticos de una ciudad donde las horas van “martilleando acompasadamente” los enigmas, los anhelos, los gozos, las desdichas... de sus habitantes. Y, otra vez, el tiempo, despierta la conciencia del sujeto lírico y le lleva a peregrinar por el memorial de las estaciones, a enfrentar sus desvelos al discurrir de los días, a salvaguardar su corazón del destierro que es la vida. En su poema, “Humo en el parque”, el poeta anota (1978: 79):

*Asciende el humo, lento. Esquina del otoño,
alguien quema memorias, ropas, lagrimas, sueños,
hojas, besos, escombros, papeles de olvidar.
Va noviembre vistiendo los árboles de cobre,
desnudándolos. Queda la perenne noticia*

*del pino verde y solo resistiendo, dictando
su fe en lo perdurable. No lo saben las bocas
que a su sombra se funden, como si se acabase
el mundo y sólo labios, lenguas, fuesen posibles.
¿Perenne? ¿Perdurable? ¿Qué son esas palabras
contra un cuerpo que tiembla, que tibio se estremece
y se da, irrepetible
(...)*

Consciente de cómo la pregunta por lo “perenne” o “perdurable” no encuentra otra respuesta sino su virtual antónimo, efímero, caduco, el poeta siente la soledad frente a la batalla. Su temblor es por el tránsito; su temor, por el humo y lo fugitivo de los días. Después no queda nada, y quién lo sabe. Entonces, vivir pareciera un acto trivial y, a la postre, el devenir triunfaría sobre la esencialidad del ser humano, hiriendo su existencia (1978: 79, 80):

*... Unos hombres juegan sobre la escarcha.
Van las bolas de acero chocando, proclamando
la precisión, el pulso. Y el tiempo se detiene.
O sigue. Ya no importa. Hace tristeza y barro.
Una niña despierta la luz de la mañana
con sus ojos azules, en tanto merodean,
esquivos, los gorriones ¿Quién le puso al otoño
cascabeles oscuros, manos de llamas, lluvia?
¿quién colgó de su cuello los errores de ayer?*

*No quedará ni rastro de este cielo. Y vivimos.
Y borramos los signos que trazaron los años,
las huellas de ir muriendo. Pero la mano es torpe
y otra vez aparecen y ascienden. Como el humo.*

El tiempo, ahora detenido, reaviva su condición desde el fondo de los siglos. Ninguna catástrofe natural, ni tampoco la mano del hombre, han conseguido interrumpir su incesante paso: un paso, en resumidas cuentas, que va uniendo nuestras vigiliass, nuestros mitos, nuestros espíritus... Un tiempo, sí, detenido, para hallar la palabra exacta , vertebradora de una historia propia, de un relato solidario. Y volver hasta el origen y dejarse prender por los sentimientos. Y, poder así, desobedecer los dictados de la lógica.

3.4. TIPOLOGÍAS DE LA MUERTE EN *DEL TIEMPO Y SOLEDAD*

En *Del tiempo y soledad*, el tema de la muerte se presenta de manera palpable en varios de los poemas que integran su primera sección. Prueba de ello, es el titulado “Sin que se me vea”, un soneto donde Murciano reconoce su lucha desigual frente al acabamiento, y siente, de antemano, cómo la batalla está perdida. Ni siquiera su propia morada sirve como cobijo para detener el temblor orillado cierne sobre sus horas. Oculto tras los muros que otrora fueran refugio, el verso se estremece ante el avance de la Parca (1978: 15):

*Canta, solo, en el árbol que gotea
un pájaro de sombra. Nadie pasa.
La casa en que yo vivo no es la casa
en que yo vivo, pese a que lo sea.*

*Me estoy muriendo sin que se me vea,
sin que se note el frío que traspasa
hierro y cristal, ladrillo y argamasa,
sótano, soberado y azotea.*

La desposesión que implica el no sentirse protegido por su hogar, simboliza el paraíso que fue el ayer y que ya ha quedado desnudo frente a este último viaje sin retorno. Al par de esta

introspección, recordamos como en *La poética del espacio* (20), Gaston Bachelard anotaba (2005: 47, 49):

La casa simboliza el ser interior. En el sótano las tinieblas subsisten noche y día. (...)

Incluso con su palmaria en la mano, el hombre ve en el sótano cómo danzan las sombras sobre el negro muro.

Asociado, pues, a ese destierro en que se ha convertido el interior del yo, la casa ya no es confortable. (Ya quedaba apuntada, también, esta misma sensación, al referirnos a *La casa encendida* de Luis Rosales. En ella, se reflejaba una resignada melancolía, una voluble destemporalización, una singular pluralidad argumentativa que vivificaba los componentes dramáticos del volumen).

Junto a esa incómoda morada que referíamos, queda “el pájaro de sombra”, quien canta solitario y revela otro elemento de tristura; desde cualquier estancia, la muerte alza su negro rostro. Incluso, en aquel sótano que alguna vez hubo servido para enmascarar otros miedos, asoma un helor casi letal. Silencio, soledad, amargura, en suma, apuntalan esa representación de vulnerabilidad, de insolidario espacio que refleja la realidad de una estancia en la cual ya no puede habitar el hombre. El soneto deriva hacia una confesión definitoria (1978: 16):

Con cada amanecer, yo me anochezco;

*con cada golpe de la lluvia, crezco
hacia la tierra, hacia su vientre oscuro.*

*Y oigo cantar al pájaro su pena
y oigo una mano helada que resuena
el aldabón. Y voy a abrir. Seguro.*

La flaqueza se mantiene en el ánimo del poeta y en su zozobra encierra su derrota. Consciente de que adolece de los recursos necesarios para vencer su condición, acepta disolver su existencia en una materia indiferenciada: la “tierra” que fue su origen y es, ahora, su sino. El padecimiento por enfrentarse a su vulnerable condición y el desvanecimiento que le comporta saber cómo la vida no puede sostenerse con actitudes simplemente volitivas, llevan al yo a imantar su materia orgánica. Además, el ritmo de su existencia le descubre la clave de lo innato: no tener más identidad que la estipulada por lo ya designado. La soledad que diagrama su acontecer no se verbaliza en su más amplio sentido. Por el contrario, se recoge en un inventario donde el desaliento es la única y posible semilla. ¿Cómo demorar su presencia? Cualquier idílico existencialismo terminaría confrontado con la incapacidad de asumir los atisbos de su acabamiento.

A fin de cuentas, cuanto el lenguaje articula a modo de consuelo, la mirada interior lo rehabilita y convierte en intuición para el adiós. Lo fijo, lo que sabe presente y presencia es lo privilegiado. Por tanto, al ser consciente de que es imprescindible dignificarse y

convertir el peregrinar del alma en reconocimiento, Carlos Murciano se reconcilia con su derredor y reconoce que las fronteras disociadoras de la muerte son, tan sólo, las huellas que desgranán sus horas.

En el soneto citado, tras el resonar de esa fría mano que golpea la puerta, se inicia el tránsito al otro lado. Ya no resta tiempo para restituirse, tan sólo queda cruzar el umbral y acepta. La concepción de la muerte que se plantea en *Del tiempo y soledad* remite a muy diversas perspectivas desde el plano del sujeto. En el caso del soneto “Compañera”, Carlos Murciano se afana en mostrar un acercamiento novedoso a tal temática. De manera noble, casi *amistosa*, y con el propósito de superar su temor, pretende sostener que la muerte no es en sí un final, sino una transformación. En el poema señalado, no es casual la presencia del “agua”, del “río”, que traen reminiscencias manriqueñas. Sus versos incitan a afrontar la contienda desde un estado sereno, digno, sin caer en el fácil tópico de buscar la negación en la extinción.

En esta ocasión, la identificación propia de la muerte como personaje femenino, viene a certificar cómo ésta iguala a los seres humanos y los reduce a una única y común condición (1978: 21):

Muchacha, tú eres clara como un río.

Vibra en tus senos la mañana. Callo

y todo se hace todo. El rayo es rayo,

y el relámpago, ciego escalofrío.

*Toma mi mano. Nada tengo mío
desde que te conozco. Cuelga mayo
de las crines doradas del caballo
de la melancolía. Frío, frío.*

*Como el agua delgada de la fuente.
Así susurras, tiembras, mansamente
dices adiós, y ya no estás. Y estoy.*

*Muerte, clara muchacha, compañera,
helada hermana de la primavera,
devuélveme la mano que te doy.*

Ese esfuerzo del poeta por acercarse a su óbito desde otra óptica, induce a pensar que es ésta una representación de la tragedia del hombre. Son innegables las distintas formas de vivir la muerte y, por ende, cada cultura encierra unas costumbres, las cuales no tienen por qué ser respetadas por cada individuo. Cada cual es libre de formular una personal visión de su finitud; libertad que en el artista llega a ser definitiva. En su caso, el vate andaluz pide clemencia a la hora de su acabamiento. Desde ese espacio flotante, se siente reacio a cualquier premura y ofrece una tregua para alcanzar cierta indulgencia. La espiritualización de la materia que lo signa se torna, en suma, búsqueda sintética de su íntima dimensión.

Llegados a este punto, cabría memorar como en *Crepúsculo de los ídolos* (21), Friedrich Nietzsche afirma (1998: 139): *Todo amor es compasión*. Y serviría, pues, este aserto del filósofo alemán, para corroborar cómo el apego y la querencia a la vida hacen al hombre exigir más allá de sus terrenales posibilidades.

También en su ensayo *El hombre y lo divino* (22), María Zambrano ahondaba con profundidad en la cualidad del hombre como ser creador. Al hilo de su lucha contra el paso del tiempo y de su anhelo de perdurabilidad, escribe (1980: 24):

El hombre consciente de su sacrificio, de la pérdida de su ser ante la historia se vuelve contra ella. ¿Se atreve el hombre de hoy a pedir razones a la historia? Aunque ella sea su ídolo, al hacerlo lleva consigo pedirle razones a sí mismo. Confesarse, hacer memoria para liberarse.

Y, más tarde, añade (1980: 140):

Sólo muere en verdad lo que se ama, sólo ello entra en la muerte: lo demás sólo desaparece.

Y, precisamente, esa dicotomía acordanza/muerte es la protagonista del soneto de Carlos Murciano “Detrás de la memoria”. En él, se hace patente la fragilidad que acompaña la existencia humana. Lo efímero comporta un sacrificio del cual no es sencillo liberarse y confiere un estadio de inquietud. El recuerdo, en

este caso, actúa como elemento de rebeldía ante el discurrir vital, que no ofrece salvación alguna (1978: 27):

*Detrás de la memoria está el olvido.
Es igual que un espejo: una ventana
abierta para ti cada mañana,
en la que puedes ver lo que se ha ido.*

*Pero no ves sino al desconocido
que mejor te conoce. La campana
de estar viviendo suena tan lejana
que apenas si distingues su sonido.*

*Detrás de la memoria está la esquina
de la desesperanza, y se adivina
la torre de morir, su piedra rubia...;*

*y una campana, una ventana, un viejo
que acaba de mirarse en un espejo
de lluvia, donde ya no queda lluvia.*

La tendencia a resaltar elementos macabros fue práctica habitual del Romanticismo español. Autores tan destacados como José Zorrilla y el Duque de Rivas trazaron en sus escritos escenas truculentas e idearon personajes patibularios y hartos dramáticos. La presencia de tales elementos en la poesía -sangre, tumbas,

esqueletos, gusanos...- se ha mantenido con desigual vigencia hasta nuestros días. Pero, tal vez, la imagen de la calavera haya sido uno de los símbolos más recurrentes de la lírica occidental. En algunos casos, su representación ha servido para caricaturizar o ironizar de manera burlesca sobre la propia muerte, convirtiendo tal paradoja en puro sarcasmo. Valga tan sólo recordar a Ramón Gómez de la Serna, quien en *Los muertos y las muertas* (23) la retratase así (1961: 32): *Nadie ha visto jamás una calavera seria.*

En *Del tiempo y soledad*, Carlos Murciano titula “Calavera” uno de sus sonetos. En este caso, su visión resulta, por contra, trágica, y en su decir es visible la función rectora que la muerte tiene en nuestra vida. El temblor que acecha nuestro destino aletea, pues, en sus versos (1978: 31):

*Pongo la mano en esta frente. Fría
se me queda de golpe y la retiro,
y por los ojos que no miran, miro
el delicado declinar del día.*

*Boca en la que otra boca anidaría,
cuello en el que el cabello, en lento giro,
cegó pupila y alentó suspiro,
¿quién decretó silencio y agonía?*

Presente y pasado, al cabo, se enfrentan despiadadamente y van dibujando un clima de desesperanza. La pesadumbre de una

existencia ya extinguida queda reflejada en ese interrogante metafísico que anula cualquier opción de porvenir.

Desde óptica similar, Azorín (24) invocaba la nostalgia como referente mortal en *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1947: 82): *La idea de la muerte es un corolario inmediato, riguroso, de la melancolía.*

La muerte, en suma, no permite una salida más conciliadora que la de cantar y contar con añoranza la aniquilación de lo vigente. Cualquier anhelo se torna certera utopía, quimera, y puebla de sombras los dos tercetos que ponen broche al soneto de Murciano (1978: 32):

*En la penumbra cándida, se pierden
-ceniza al cabo- los heridos huesos
sin que los sentenciados los recuerden.*

*Pasa la tarde, no la muerte. Presos
en su desnuda cárcel, polvo muerden
los blancos dientes que mordieron besos.*

Sabedor, por tanto, de que la muerte no es accidente sino ley, va adelgazando levemente su lamento y adopta, si cabe, una concepción más resignada. Todo aquello que fue conquistado, labrándose en pos de un mejor vivir, formará parte del reino de lo extinto. El único consuelo para el yo es el de ser consciente de su “derrota” y aceptar la creencia de que tras la muerte no hay sufrimiento, tan solo un soplo de cenizas, un temblor de olvidos.

Así lo expresa el poeta en su poema “Duermo”, un recorrido por su recóndita conciencia que enciende su deseo de lucha por no perder cuanto fue cierto, pero que no oculta, a su vez, su vencimiento (1978: 39):

*Duermo, ensayo la muerte, la postura
final, la vida larga y verdadera.
Piso la raya, estreno la frontera,
el otro lado de la desventura.*

*Todo está helado en esta calentura.
La segunda palabra es la primera
y la memoria prende en mi guerrera
la condecoración de la amargura.*

*Para que siga. Bate el fuego el cerro
de la esperanza, y temo, mas me aferro
a mi fusil, y corro hacia la cota.*

*Y salto, y no me alcanza la metralla,
y, otra vez vencedor, piso la raya.
Pero con el sabor de la derrota.*

Una guerra perdida, sí, en la cual el propio autor va modelándose para encontrar la manera de asumir tal trance. En verdad, cada hora

será una pequeña victoria, un fútil canto de alegría, que serán cercenados, a la postre, por el dolor del adiós.

El poema titulado “Último frío” cierra la primera parte del poemario y sirve también de coda a este recorrido por las tipologías de la muerte en *Del tiempo y soledad*. El soneto podría considerarse una elegía anticipada a su propia existencia. Al analizar su contenido, se aprecia cómo anuncia, en primer lugar, su próximo fallecimiento. Tras él, llega el lamento y su desconsolada conformidad. Sus versos funcionan como una sólida confesión que enfatiza la esfera íntima al transgredir los límites del yo. Lo incomprensible, lo injustificado de su extinción, despierta rebeldía ante la ineludible dimensión alcanzada por su ineludible fenecimiento y por la insolidaridad que prefigura fatalmente cuanto va a suceder (1978: 49):

*Mira la yerba verde: buena manta
para el último frío. Aquí reposa
un hombre (¿el que yo fui?). Bajo esta losa,
un hombre espera amanecer. Y canta.*

*Pero es la noche. Tiene en la garganta
las alas de una oscura mariposa.
Y un cuchillo en los labios. Y una rosa.
Nadie perturbe maravilla tanta.*

Los elementos que sostienen la realidad del texto obedecen a paradojas que devienen en imágenes antagónicas: “buena manta” / “último frío”; “noche” / “amanecer”; “cuchillo” / “rosa”, y que acercan, aún más, el abismo que se intuye tras la muerte. También en su poemario *La joven parca* (25), Paul Valéry incide en la dualidad que conforma el ímpetu de la etapa juvenil, poderosa y fértil, frente a la vejez, débil y árida. Si la memoria le sirve de bálsamo, la cercanía de su perecimiento se resuelve en irónica derrota (2015: 63):

*Mortaja deliciosa, oh mi tibio desorden
donde me extiendo, me interrogo y me rindo,
donde el corazón sofocaba el rumor,
casi vivo sepulcro en mi alcoba erigido.*

Como broche a su soneto, Carlos Murciano *celebra* la “maravilla” que gira en su derredor y tiñe de amargura la impotencia asfixiante. Su propia sustancia, el sujeto permanente de su existencia ya no puede apelar siquiera a la intuición vital. Sus horas sucesivas se han convertido en una mera impresión que se convierte, por ende, en injustificable ante la inminente presencia de la muerte.

Hábito y costumbre se han tornado suposición, creencia de lo que lo que ya está extinguido. No queda afán sino agonía, no resta luz sino tiniebla, no hay tiempo sino deshoras (1978: 50):

*De tanta maravilla está muriendo
un hombre a cuatro palmos de la tierra
y ya no quedará quien lo recuerde.*

*Vivió desesperando y comprendiendo.
Míralo aquí, donde se le destierra,
yerto de amor bajo la yerba verde.*

BIBLIOGRAFÍA

- (1) MURCIANO, Carlos: *Del tiempo y soledad*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1978
- (2) MURCIANO, Carlos: *Antología Poética (1950 – 1988)*. Plaza & Janés. Barcelona, 1989
- (3) VV.AA.: *Un siglo de sonetos en español recopilados por Jesús Munárriz*. Hiperión. Madrid, 2000
- (4) MURCIANO, Carlos: *Amatorio*. Huerga y Fierro Editores. Madrid, 2010
- (5) MURCIANO, Carlos: *Amatorio 2*. Huerga y Fierro Editores. Madrid, 2014
- (6) MURCIANO, Carlos: *Desde otras soledades me llamaban*. Lastura. Ocaña, Toledo, 2017
- (7) MARTÍNEZ RUIZ, Florencio: "Del tiempo y soledad". Diario "ABC". 18 de enero de 1979. Pag 35
- (8) DE LUIS, Leopoldo: "Una contemplación melancólica ante el tiempo". "NUEVA ESTAFETA". Madrid, febrero de 1979. Número 3. Pág.16
- (9) MURCIANO, Carlos: *Del tiempo y soledad*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1978
- (10) ALONSO, Dámaso: *Poetas españoles contemporáneos*. Gredos. 3º ed Madrid, 1988

- (11) BOUSOÑO, Carlos: *El irracionalismo poético. El símbolo*. Gredos. Madrid, 1977
- (12) VALÉRY, Paul: *Cuadernos (1894 – 1945)*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2007
- (13) CORTÁZAR, Julio: *Poesía y poética*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2005
- (14) GREIMAS, Algirdas Julien: *Semántica estructural*. Madrid. Gredos, 1987
- (15) SALINAS, Pedro: *Ensayos de literatura hispánica*, Aguilar. 2º ed. Madrid, 1971
- (16) HERNÁNDEZ, Miguel: *Antología*. Losada Biblioteca clásica y contemporánea. Buenos Aires, Argentina, 1977
- (17) RIFFATERRE, Michael: *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona, Seix-Barral, 1976.
- (18) GIL DE BIEDMA, Jaime: *Las personas del verbo*. Lumen Poesía. Barcelona, 1996
- (19) TRABANT, Jürgen. *Semiología de la obra literaria. Glosemática y Teoría de la Literatura*. Versión española de José Rubio Sáez. Gredos. Madrid, 1975
- (20) BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México, 2005
- (21) NIETZSCHE Friedrich: *Crepúsculo de los ídolos*. Alianza Editorial. Madrid, 1998

(22) ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica. México, 1980

(23) GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Los muertos y las muertas*. Espasa Calpe. Madrid, 1961

(24) AZORÍN: *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Aguilar. Madrid, 1947.

(25) VALÉRY, Paul: *La joven parca*. Linteo Poesía. Ourense, 2015

CAPÍTULO 4

MEDITACIÓN EN SOCAR (1982)

*Hermano tuyo fui, Socar,
y tengo a testigos implacables
de cuanto afirmo y lloro.*

C.M.

4.1. **MEDITACIÓN EN SOCAR: POR LAS CALLES DE LA MEMORIA**

En 1982 -cinco años después de que viera la luz *Del tiempo y soledad*-, se edita *Meditación en Socar* (1), poemario con el que Carlos Murciano obtiene un accésit del premio internacional de “Poesía Mística Fernando Rielo”. Compuesto por 14 poemas, el volumen se articula por momentos como una elegía, y, por ende, como un descubrimiento del origen. El antepasado que cada uno es trasciende en estos versos hasta un espacio familiar: Socar. Una trasposición silábica del anagrama de Arcos, pueblo natal del poeta. Gentes, territorios, situaciones de otro tiempo, van evocándose desde un presente que remite a la infancia, a la ternura y a la piedad de los que ya no son y también de los que, existiendo aún, ya dejaron de ser los mismos. Al cabo, un ayer visto a través de un ahora que sirve como telón de fondo de un escenario donde el ser humano cumple su destino.

A lo largo de estas páginas surge un diálogo entre vivos y muertos que deviene en una síntesis esclarecedora sobre los temas y antitemas preocupantes para el yo. Su detenida contemplación sobrepasa las raíces vivenciales y se torna parábola del acontecer del hombre. De forma implícita o explícita, los poemas mantienen la dualidad hombre/niño, desde donde se recuentan las sombras, costumbres, ritos, historias, aves y flores..., que giran y giraron en derredor (1982: 58):

*Canta el sol en el cielo, canta agosto
en el trigal, canta en la rama un mirlo,
canta en mi soledad lo que ya fuera,
lo que está siendo, lo que nunca ha sido:
horas de ayer, gastadas y vencidas,
horas del breve ahora que acaricio,
horas de ese mañana que se apresta
a complacer a la esperanza. Digo
que el corazón afirma su razón de existencia,
su claro compromiso.*

*Por las calles sin fin de la memoria,
bajo la lluvia mansa, juega un niño
y no se moja. Lleva en las pupilas
una luz inefable.*

Carlos Murciano es conocedor de cómo en sus cavilaciones no cabe el olvido y desde su propia antropología debe ordenar y domesticar un tiempo donde “arañan” por igual las presencias que las ausencias. Junto al fluir de su ser, reconoce la omnímoda condición de bañarse dos veces en las aguas de un mismo río; y, de ellas, nace el reflejo que le revela la ceremonia signante de su caducidad.

La cita inicial de Fray Luis de León es elocuente respecto al tono de íntimo descubrimiento del sujeto (1982: 9):

...veré distinto y junto
lo que es y lo que ha sido...

La significación coral del conjunto acentúa el tono confesional y, a su vez, postula un debate con la realidad más inmediata. Ese constante interrogarse deriva en un conflicto diegético y de personal concienciación. Sin embargo, no es factible aplicar al grueso de estos textos el análisis reduccionista de lo autobiográfico. A este respecto, Fernando Gómez Redondo (2) apunta en su *Manual de Crítica Literaria Contemporánea* (2008: 369): “Es innegable el aprovechamiento de los datos autobiográficos de un autor para poder comprender tanto el proceso evolutivo que ha seguido su producción escrita, como para enmarcar algunos de los significados que pueden encontrarse en sus textos (...) No todo puede ser explicado desde una sola perspectiva y, por ello, una obra literaria no puede encomendarse sólo a una circunstancia biográfica por muy atrayente que resulte”.

Por eso, detrás de *Meditación en Socar*, hay también una verdad física y telúrica de la cual parte el poeta para reingresar en su pretérito presente. Desde lo místico, lo anecdótico, lo inmanente, lo local, lo ido, lo liberado..., aflora una visión integradora que pretende confrontar la comprensión del propio devenir. No se trata tan solo de recuperar y explicar el ayer, sino discernirlo, de tutelar su temporalidad y establecer una verosímil sincronía.

El decurso poemático se apoya en un verso asimétrico, que se quiebra y se reordena mediante encabalgamientos que procuran espontaneidad, y, a la par, una elaboración precisa. Las tonalidades rítmicas conjugan con el uso escalonado de las subordinaciones y la marcada presencia de paranomasias.

Una variedad, en fin, argumental y versal a la que José Luis García Martín (3) hacía referencia al hilo de este poemario en *Poesía Española 1982 / 1983* (1983: 64, 65):

Su poesía nos ofrece un acabado muestrario de las posibilidades de la versificación castellana. La temática, muy variada, constituye igualmente un muestrario de los más significativos tópicos (dicho sea en el buen sentido) de la poesía occidental.

A un lado el estilo, la motivación y el procedimiento señalados, queda el sentido y el sentimiento comunes del poemario: la engañosa lumbre del tiempo simboliza la amenaza de la muerte. O lo que es lo mismo: al hombre que ahora es le responde el niño que entonces fue. A fin de cuentas, el hecho de sobrevivir concreta la aceptación de la espera. Y de su desconsuelo nace la orfandad de su tránsito vital (1982: 14):

*Se vuelve siempre a lo que hiciera daño,
se regresa a la pena.
Poned a un niño
ante unos labios tibios y escapará del beso,*

*Poned después a un hombre y morderá su pulpa.
Y era el niño en verdad el que morder quería,
y el que escapar, el hombre.*

*Pero manda el destino
negro, y hay que rendirse a su evidencia,
ceñirse a su obediencia. Nadie sabe
qué ha sido de su orgullo y su albedrío
aunque llene de espejos sus ocultos
corredores.*

4. 2. TIPOLOGÍAS DEL AMOR EN *MEDITACIÓN EN SOCAR*

Las tipologías del amor en *Meditación en Sócar* se presentan como una reconquista de los territorios y protagonistas que fueron -y son- referencia vital para el yo lírico. El ser humano sabe de su pertenencia a un entorno físico y a unas raíces que lo reclaman, lo acechan, lo condicionan..., y, de los cuales, no podrá sustraerse. A partir de esta realidad signa su diario acontecer. Y también su memoria, de la cual se sirve para la comprensión de cuanto suma.

Carlos Murciano aborda en este poemario la aventura del regreso a su rincón natal. Y ese “vivir es ver volver” que ya sentenciara Azorín, se convierte en sustancia amante y, paradójicamente, en asunto de desamor. Todo cuanto le rodea a su regreso está igual a entonces, mas nada pareciera suyo porque no se reconoce, porque no lo siente propio.

Desde ese extrañamiento, el poeta contempla la certidumbre de las antiguas y sublimes ilusiones, de los sueños que aspiraron a trocarse verdad, de los familiares ya idos, de la niñez, al cabo, que se ha tornado “abismo y soledad”. Amor desconsolado, sí, el cual asoma por el segundo poema del libro, “El intruso”, en donde el sujeto se siente trasmutado, arrancado de un espacio al que nunca podrá reingresar.

-Cabe recordar que esta identificación con el inquietante desconsuelo que le procura el retorno ya aparecía en su poema “El regresado”, incluido en su libro *Este claro silencio* (ibíd.)-.

En esta ocasión, ese poso de angustia se refleja en no alcanzar siquiera a comprender qué cuentan, qué hablan los mismos que antaño fueran palabra común (1982: 15):

*Esta mujer -la blusa
negra, pañuelo negro
a la cabeza, negras
zapatillas-, ¿qué vende,
qué ofrece, pide, busca
por esta calle?*

*La
he visto tantas veces
(nunca la he visto), que
ni siquiera consigo reconocerla*

(...)

*Pronuncia
palabras rotas, frases
apagadas, retazos
que va hilvanando luego
con un hilo de sombra.
No entiendo lo que dice.
Habla en mi lengua, habla
con mi lengua, y no alcanzo
a descifrar sus signos.*

*Este muro, estas piedras,
estos rotos cristales,
son los de siempre (nunca
los he visto).*

Aquella melodía pretérita ya no es complementaria al yo, sino referencia lejana, y, a fin de cuentas, desposeída de cuanto pudo ser destino unívoco. Los signos del desamor son por tanto una patria imposible, un destierro ligado al afán de hallar lo que ya no está, aunque sus ojos sigan contemplando los objetos, las plantas... que habitan en la morada de la memoria. Extraño de sí mismo, cuanto tiene y cuanto sostiene le es ajeno, y, desde su otredad, nace la creencia de estar viviendo la pesadilla de un engaño presente (1982: 16):

*Y estas paredes
esta casa -¡Dios mío!-,
esta ventana al sueño,
estas enredaderas,
estos pocos geranios,
jazmines, barandales,
atanores, ¿qué pobres
papeles representan
en esta farsa? Digo
que todo está en su justo*

*lugar, que nada falta,
que nadie sobra, sino
yo, el extraño, el intruso,
yo, los ojos abiertos
sin ver, yo, los oídos
abiertos sin oír.*

La resistencia a saberse condenado por ese irracionalismo cognitivo -unido ahora a su presente-, le hace seguir palpando, reconociendo paisajes, personajes y elementos que otrora lo acompañaran. Desde la inmanencia por recrear nuevamente la dicha de lo vivido, busca la palabra precisa para adentrarse en los ámbitos amados que ahondan en sus sentidos.

Según uno de los análisis del amor que llevara a cabo Ortega y Gasset (4), en cada persona existe una jerarquía de valores individuales. En tal jerarquía, se establecen intereses distintos que resultan extraños a nuestra sensibilidad. -Tal vez, porque antes de conocer lo que está a nuestro alcance, tratemos de hallarlos sin el criterio adecuado-. Y así lo sostiene el propio Ortega y Gasset (1970: 599):

*Somos, antes que otra cosa, un sistema nato de preferencias y desdenes.
Más o menos coincidente con el del prójimo, cada cual dentro del suyo,
armado y presto a dispararnos, en pro y en contra, como una batería de
simpatía y repulsiones.*

En *Meditación en Socar*, la imagen y la intuición se unen al verso mediante una sensorialidad plena de reflexiones. Lo que el lenguaje cifra y modula se convierte en conciencia que el poeta cristaliza en una intersección equitativa de razón y alma. Por tanto, desde el lado emotivo, puede entenderse ese “pro” y ese “contra” del filósofo, con los cuales se hilan los versos del poeta. Si no es posible obtener la esencia más veraz del amor, al menos, debe prevalecer la intención liberada hacia lo mejor del pasado, aprehensiva de toda su experiencia y capaz de aprender de ella; aun a sabiendas de que su búsqueda pueda resolverse en una mera figuración fugitiva.

En el poema “El cierro”, los ojos que miran a través de la ventana, son un ejemplo de ese anhelo por avivar la esperanza, por trascender la alegría que mana del amor de ayer (1982: 28):

Hay que llevar un ramo de jazmines

a esas muchachas.

Antes de que se mustien (ellos, ellas),

antes

de que el cierro se cierre

(...)

Hay que llevarles, pronto

una verdad, un ramo

de sol,

entrar cantando, sonriendo,

*hablando con soltura,
preguntando por cosas
que ya no son de puerta para fuera,
pero que fueron una vez -o nunca.*

(...)

*Hay
que abrir una ventana en el muro anchuroso
-el cierro intacto-
para que entre el aire
galán y salga el búho
de la melancolía.*

La capacidad del yo para hacer valer su resistencia al desamparo, le sirve como aliento para seguir rescatando instantes de dicha. Su corazón se torna mudanza y ya no se detiene en el asombro. Entretejiendo los elementos que identifican lo perdurable con la celebración de la vida, consigue reconciliarse con su conciencia y aceptar ese *nihil est sine ratione* (“nada es sin un motivo”) postulado por Leibniz. Esa abstracción que da forma a su renovado mirar, permite la espiritualización de una materia que antes se ofrecía condensada. Ahora, el poeta logra revelarse a sí mismo y fabula sus remembranzas a través de la densidad de un mayor enigma.

Desde la invocación explícita que abre el poema, las escenas surgen como solidaria yuxtaposición y los sentidos se restituyen en

clave ontológica, se reúnen como axiomas perseverantes en pos de lo amado. Lo extrínseco, aquello que es capaz de alterar los dominios íntimos del ser humano, se reencontrará al hacer coincidir lo cósmico y lo cotidiano. El poema continúa su decurso en la centralidad que ostenta y que define el alma y construye, pausadamente, una identidad amante evocadora y solidaria (1982: 31):

*Hay que llevar un tamo de jardines,
una brizna de musgo,
algo
que conserve razón de lo que fue,
a esas dos o tres sombras
que alientan todavía
y que, con gesto exacto y elegante,
no con los dedos, sí
con el aro de plata del plegado abanico,
alzan tímidamente los visillos del cierro
por ver cruzar la vida, pujante, al otro lado.*

Al hilo de las secuencias amorosas que se coligen en *Meditación en Socar*, se adivinan también signos que trazan su fragilidad. La vertiente transitiva que Carlos Murciano plantea en algunos de estos textos refleja su deseo de ir más allá de la cotidianidad amorosa. Para encontrar una armonía que permita dignificar lo vivido, el poeta revisa el nudo personal de su realidad. Su devota entrega es un

descenso a su interior para encontrar una plenitud espiritual que no procure ninguna compensación. Amor, por tanto, como unidad y vínculo, ajeno a lo que pueda entenderse como carencia o simulacro.

En su libro III de la *Ética* (5), Spinoza afirma (1987: 210): *El amor no es sino la alegría, acompañada por la idea de una causa exterior.*

En el poema que sirve de epílogo al libro, “Meditación final”, Murciano se reconoce en la dicha de saberse. Y anota (1982: 58): “Solitario de mí, callo y escribo”. Esa renovada condición -que comporta una relativa complacencia-, es el estadio desde donde el sujeto inventaría los distintos instantes, escenarios... conformadores de su mapa más íntimo.

La “causa exterior” referida por Spinoza se hace, a su vez, palpable junto a la mirada detenida de un yo que se expresa vigilante a su acontecer, y ante cuanto suman los objetos en derredor (1982: 58):

*Está la tarde en punto con las cosas
y el corazón responde sí, lo mismo
que el poniente. Respira el mar muy cerca,
hace sonar su cascabel de siglos,
manda un mensaje de alas a la arena,
de olas que ya conocen su destino
y se deja mecer por las manos del viento,
la voz del estío*

(...)

Digo

*que el corazón afirma su razón de existencia,
su claro compromiso.*

*Por las calles sin fin de la memoria,
bajo la lluvia mansa, juega un niño
y no se moja. Lleva en las pupilas
una luz inefable; en los oídos,
una música nueva; entre las manos
inocentes, un pájaro amarillo.*

*Y no se moja, pese a que no cesa
la lluvia interminable del olvido.*

Los afectos activos parecen regresar de manera fluida y recorren con firmeza las antiguas pasiones del alma. Van quedando atrás las sombras que indispusieran la ética de la acordanza. Con mayor libertad metafísica, el poeta, el hombre construido, contempla desde su atalaya al niño que aún vive en sus adentros (1982: 59):

*Y crece el niño y dobla su estatura.
Por las viñas retiembla el caramillo
de setiembre, y el ala de un ángel va cortando
la luz de los racimos.*

La luz, la luz... Un hombre está asomado

*a las altas almenas de un castillo.
Debajo, la campiña verdeante,
le reclama a seguir. Todo es distinto*

*contemplado desde estos miradores
del recuerdo. Feliz, silba el cuculillo
la fácil maravilla de ser gozo
del aire volandero, escalofrío.
Pero la luz se acuesta en mitad de los pámpanos,
esbelta como un río*

Mas nunca el amor renuncia a limitar sus simultáneos enigmas. De ahí, que al ser humano le asalten las dudas, los interrogantes que genera su realidad. Porque tan sólo el amor es capaz de anular la razón que anida en el ser e insuflarle voluntad inquebrantable.

En este sentido, apuntamos un doble requerimiento de ánima y vida y una querencia hacia cierta inmortalidad que encierra mucho de mística profana. El poeta no ansía sobrevivir en íntimas esferas inmatrimiales, sino prendido a la belleza más tangible. De esta inclinación al ser y naturaleza mortales, si ya pretéritos, resulta el temor último a la desesperanza. Por amor tanto, más temor le inspiran la nada creciente y el postrer silencio, antesala de lo que se ha poseído y se posee. Y te posee, en fin.

En *Meditación en Socar*, el ritual de una pregunta desenamorada pervive y va dejando, indeleble, su sello. Lo que fuera destino,

aliento, gozo, sangre..., en suma, vida y vínculo comunes, se torna énfasis y trascendencia ulterior del tejido ontológico (1982: 51, 52):

*Porque el amor, ¿qué presta
sino un alivio pasajero
que, al cabo, va tornándose desgarró
también, hielo en las venas, lenta lágrima?*

4.3. TIPOLOGÍAS DEL TIEMPO EN *MEDITACIÓN EN SOCAR*

Como hemos ido analizando hasta ahora, la naturaleza del tiempo puede resultar cambiante en función de las perspectivas temáticas que aborde. Al establecer sus variantes tipológicas en *Meditación en Socar* (1), nos detendremos principalmente en la realidad, en la experiencia y en la consciencia que ocupan el ámbito del yo poético. En su ordenamiento argumental, el libro se sostiene sobre una serie de símbolos -el río, la cueva, el ayer...- que remiten a metáforas temporales y profundizan en el enigma del discurrir humano. El ahora se presenta como una amalgama de pequeños instantes que van dando vida al pasado y que constatan una percepción racional de la fugacidad del hombre. El poeta alienta con su verso la constancia de la existencia, mas su posición resulta precaria frente al desgaste que le procuran las horas ya idas.

Sabedor de que no puede detener ni negar su tránsito al más allá, se refugia en la dialéctica del recuerdo como forma de estar aún más vivo.

En su poema “Sombras”, Murciano entona un himno que permanece anudado a la tierra de su niñez (1982: 50):

*Más que canción filial,
canción fraterna es ésta que deshago,*

que, como pan, desmigo.

*Hermano tuyo fui, Socar, y tengo
testigos implacables de cuanto afirmo y lloro.*

*Juntos apacentamos los rebaños
hasta el adiós. Desde esa noche,
fueron otros mis perros y mis valles.*

Regresar es vencerse.

Preámbulo o finalidad, la memoria se torna derrota, monólogo de una personal despedida, infinito presentimiento de lo que ya no puede ser. Huye el ayer, como también huye el presente, el cual se abstrae en última instancia hasta ser arrojado al minimalismo sublimador y al drama del decurso vital.

Consciencia, sí, válida para historiar la dócil condición humana, e ineficaz, en suma, para descifrar la épica de su mañana. Que “las ruinas son los seres vivos que perviven en la Historia”, ya lo dejó anotado María Zambrano años atrás. Y para curar esa aflicción, el hombre debe saber que no hay casualidad ni distracción posibles para salvarlo de su último instante. Por ende, tan sólo sería factible equilibrar la energía de su ímpetu mediante la ascensión y conquista de territorios donde la luz comporte duración. La misma, sí, puede hallarse también en el reverso antitético de nuestra permanencia.

El poema memora la figura de los abuelos y, a su vez, avanza frente a la sospecha de que lo heredado oscila en nuestro interior sin opción de cambio. Sin embargo, aún es factible hilvanar los

momentos integrados en cada acontecer y comprender que nuestra experiencia nos modifica sin descanso. El último verso, al cabo, ratifica, con su agónica interrogante lo innegable (1982: 50):

*Los abuelos sostienen mi estatura,
me mantienen de pie, como si izasen
bandera blanca.*

*Y un murmullo que viene
de hormigas y raíces y cimientos,
se hace solemne coro,
índice que señala,
voz que clama, transida pero firme,
'Socar, Socar, ¿qué han hecho de tu hermano?'*

Porfiar con la multiplicidad del tiempo que fluctúa y se reinterpreta desde el pasado como carga o condena, es otra de las consecuencias que afectan al sujeto. Tras el fluir de los instantes, va quedando un residuo, un sedimento de cada cual, que será, a la postre, testimonio de su vivir.

En *Meditación en Socar*, el poeta viaja por referencias temporales varias. Éstas, le sirven para explicarse e iluminar las sombras que generan las edades. En algún punto, intenta desasirse de ese concepto fatalista que concibe al ser humano incapaz de decidir sus actos, de reorientar su destino. En su interior, reconoce que aún queda espacio para modelar y articular pesares, dichas... que potencien la independencia, ajenos, por completo, al estereotipo de

la Providencia. Y para cumplir tal propósito, la retrovisión, ver lo que ya está visto, sería la mejor manera de potenciar esa apuesta por esculpir un tiempo propio y solidario.

En su poema, “Como un patio”, Carlos Murciano celebra el misterio de lo ya vivido y traduce al presente lo pasado. Al profundizar en sus raíces, en los estadios donde la reflexión es más insondable, puede recomenzar con mayor eficacia la expugnación del futuro. Retrovisión, en efecto, avivadora del instinto de supervivencia, y la cual contragolpea frente a esas deshoras que invocan lo irrestañable e instan a la noción de pertenencia temporal (1982: 51):

*Cuando el hombre se enciende
en el niño que fue, y alza la llama
hermosa y, crepitando,
se pone a arder hacia mañana o nunca
o siempre;*

*cuando el duro
tironazo desgarró la raíz
y la pausada gota de los días
golpea ya por dentro y enloquece,
hay que decir adiós,
dejar a un lado casa y permanencia,

la pena, en el desván, atrás, la sombra
del pueblo, y olvidarse.*

*Es decir, recordarse sin remedio,
saber que pervivir será una garfa
implacable.*

Esa rebelión, pues, contra lo establecido, contra lo convencional, respira tras las silentes estribaciones de la interpelación normativa. El poeta postula su existencia desde una nueva vía. Su íntimo empeño es una forma de resistencia, su empírica postura una forma de restituirse y dejar atrás los pretéritos perfile diseminados en su conciencia. Claro está, al girar la rueda del tiempo, al pretender bifurcarlo, se cae en la tentación de construir un ámbito tan idílico que derive en irreal. Porque extender los minutos idealizándolos, multiplicar los momentos presuntamente álgidos... con intención de eternizar la plenitud vital, deviene en que la conciencia pierda contacto con la temporalidad lineal.

Jorge Luis Borges, en su *Historia de la eternidad* (6) ya advertía (2001: 353):

El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica...

Tal afinidad en la preocupación por el ámbito de lo fugaz, por sucederse a sí mismo -como ya postulase Nietzsche-, por liberar de la opresión la imperante sombra del porvenir, no termina nunca de

diluirse en los versos de *Meditación en Socar*. En el poema citado, Murciano sigue alentando con la luz de lo ya acontecido, la habitabilidad de su mañana. Hay un hombre, un poeta, una identidad desdoblado su ser y atomizando la consciencia de su discurso (1982: 52):

*Luz de agosto, abatiéndose
blanca sobre la cal, reverberando
con furia;
luz de octubre,
rosa sobre las mansas aspidistras;
luz fría de diciembre, derrotando al geranio,
apagando el jazmín;
luz de abril, de oro tibio
sobre la golondrina y su azabache
fugaz.*

*El pueblo en vela,
con una casa abierta a la alegría,
con un mirlo creciendo en el tejado,
con un pozo secreto y un remoto arriate
en el corral, con unos corredores
tranquilos. Con un patio.*

Sensación de infinitud, promesa de que la dicha cabe en lo que fue y en lo que es, anhelo de permanecer, cobijado en una existencia a salvo de las heridas, ajeno a cuanto la vida tenga de efímero.

Al hilo de ese juego de contrarios donde el tiempo se aúna en pasado presente y futuro, y conjuga su multiplicidad y su progreso, cabe recordar los versos de T.S. Eliot (7), quien en su poema “Burnt Norton” -integrado en sus *Cuatro cuartetos*-, asumiera también la complejidad de personificar en un solo estadio las categorías temporales (2002: 191):

*El tiempo presente y el tiempo pasado
están quizá presentes los dos en el tiempo futuro
y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.
Si todo tiempo es eternamente presente
todo tiempo es irredimible.*

“Irredimible”, sí, pues desde la infancia o la senectud, desde la adolescencia o la adultez, el tiempo va calando con su vanidoso amargor y radicaliza la desposesión que otorga la edad. Sumergido en las profundidades de su propia cronología anímica, Murciano decide su permanencia en un escenario invadido por los seres y elementos familiares. Al cabo, una alegoría que incide en cómo la vida puede llegar a ser celebración de la materia, de la palabra acontecida. Los versos finales de “Como un patio” quieren dejar atrás el sometimiento del yo a la hora de ver su presente. El verbo se convierte en reconocimiento, en confianza que no entraña ruptura, sino escindida dualidad de los sentidos. Ahora, la realidad es ya parte de una circular metamorfosis, definida aspiración de coraje frente a tan desigual batalla (1982: 52):

*Volver o no, ¿qué importa?
En el hombre que espera, manda el tiempo.
Él lo lleva y lo trae y lo golpea
Y le dice `después o todavía
no', y sacude sus ramas,
viento implacable, y lo desnuda
de frutos y deseos.*

La limitación órfica del ser y del no ser trasciende a través del tiempo en *Meditación en Socar*. La convivencia del hombre con su circunstancia sería suficiente para esquivar los silogismos que derivan de su rebeldía. Pero al aunar espíritu y contemplación, la mirada se torna compasiva. Sin consuelo, nuestra corteza terrenal no sería sustantiva. De ahí que, se trate de consolidar el tiempo para convertir en bálsamo su esencia orgánica.

La posición plural del poeta frente a los vaivenes del tiempo, se deja entrever también en el colofón de la obra, “Meditación final”. La nostalgia no extravía su razón de existencia; sin premura, sitúa su realidad en la dinámica del cambio y la subordina a lo imperdurable. Las ascuas del ayer son ahora silencio interior reconstruido frente al hechizo del destino. El poeta descubre que no hay otro posible paraíso al margen del que anida en el ser del eterno presente. Por eso, es inane enfeudarse en la retórica de un futuro ineluctable, el cual no alcance la pretendida subjetivación de lo que resta por vivir (1982: 58):

*Canta en mi soledad lo que ya fuera,
lo que está siendo, lo que nunca ha sido:
horas de ayer, gastadas y vencidas,
horas del breve ahora que acaricio,
horas de ese mañana que se apresta
a complacer la esperanza.*

(...)

*Luz del tiempo,
desnuda y virgen, largo laberinto
donde un hombre se pierde y no se encuentra,
donde se encuentra el hombre ya perdido.
Es la vida, la muerte... Luz del tiempo,
Elástica tigresa, ¿qué designio
fatal vino a poner tras nuestras huellas
tu terrible zarpazo, el gran prodigio
de tu salto final, de tu garra implacable,
de tu triunfal rugido?*

Al lado de esa plegaria que exacerba los tempos contrarios, hay un depósito de humanismo, de piedad si cabe. Desde él, pretende resituarse la fascinación por lo natural sin caer en la tentación equívoca del fracaso. Aunque saberse víctima del tiempo no deja de resultar descorazonador, y también, el notarlo tan sólo como

homologación biológica con nuestra alma. A fin de cuentas, la influencia efectiva del tiempo sirve para ordenar nuestra finitud. Tiempo, sí, trasmutado como animal sin nomenclatura, como planta sin designación, que permite ser, a su vez, crédulo y desconfiado.

Desde la misma óptica que Octavio Paz (8) se refirió en sus versos (1990: 74):

*yo no escribo para matar el tiempo,
ni para revivirlo,
escribo para que me viva y me reviva*

Carlos Murciano va poniendo a fin a sus meditaciones apelando a la metafísica recogida en su íntima cosmovisión. Desde ella, también se mide y se interroga, sabedor de que su dimensión humana encierra en sí una paradójica complejidad (1982: 60):

*Luz del tiempo
elástica tigresa, ¿qué designio
fatal vino a poner tras nuestras huellas
tu terrible zarpaço, el gran prodigio
de tu salto final?*

El poema se cierra remarcando su unidad y apelando a un entendimiento contemplativo. El ser humano, carente de Providencia, no es más que tiempo secundario, materia reversible

con respecto a su anhelo de duración. Un antes y un después que ya no cabe entre las horas, que se torna presente entre las luces y las sombras y donde anida aún una lumbre, un palpito (1982: 60, 61):

*Está la tarde en punto con la luna
que asoma lentamente, con los pinos
que apagan su verdor, con la memoria
que se pone a olvidar, también conmigo.*

*Descansa el mar su eterno balanceo
y, silencioso, se columpia el mirlo
en su rama de siempre. Solitario
de mí, dentro de ti, callo y escribo.
Luz del tiempo que fue, que será, que está siendo,
mira en mi piel tu signo.*

4. 4. TIPOLOGÍAS DE LA MUERTE EN *MEDITACIÓN EN SOCAR*

El sentido de la vida humana y el sinsentido de su extinción se subrayan y complementan como exteriorizaciones inmanentes de la conciencia. Tender la palabra hacia el origen y encontrar su unidad en el adiós han sido trasuntos habituales en la elocuencia de los creadores. Si bien, la experiencia relatada termina siendo sustancia solitaria, competencia propia que ayuda a comprender y completar el ciclo vital.

La representación de las tipologías de la muerte ofrece, en múltiples ocasiones, una visión extrañada, oblicua. A la hora de su tratamiento surge una amplia variedad de microcosmos con respecto a su funcionalidad. El estado anímico del artista fluctúa de forma incesante. De ahí que, el despojamiento interior al cual somete su literatura, conlleve enunciaciones visibles y materiales sobre un aspecto del que reconoce su absoluto vacío empírico.

En *Meditación en Socar*, la muerte no aparece como un accidente sensible desprovisto de explicación. El yo no permite enmascarar su condición, sino que asume las dudas y se ve impelido a indagar sobre ellas. Al imbricar retazos del ayer entre los hilos del hoy, Carlos Murciano va trasformando su intrahistoria e individualizando los enigmas de su destino. Rememorar permite desdoblar la mirada y pluralizar la percepción de la realidad, pero verifica, al mismo tiempo, la necesidad de inventariar la distancia entre lo absoluto y lo perdurable, entre lo imaginario y lo extingible.

El mnémico decir del poeta y la univocidad de su posición ante la muerte, se inaugura en *Meditación en Socar* con el poema “Santos mártires”. En él, hay un retorno a la antigua iglesia de la niñez en donde se articulará una disímil trasgresión de lo que la memoria sostenía. Aquellos mártires que antaño consagraran una verdad ennudecida, se fragmentan, ahora, en una suerte de disociación terrenal. Ante sus cuerpos momificados -expuestos en sendas vitrinas- surge la voz del sujeto poético (1982: 19):

Yacen
como el olvido: en un lugar seguro
de donde -¿cuándo?- emergen; reclinados,
hundidos en el sueño
que los siglos afilan,
dan réplica al musgo,
erigen
a la ceniza un feble monumento
perdurable,
resisten.
La piel, el cuero oscuro,
la corteza cecida,
guárdase en una malla plateante.

En oposición a lo racional, la muerte surge como cosificación y dificulta la posibilidad de contemplar lo primigenio como materia redentora. La urdimbre que genera la idea de abandonar la existencia

conspira contra todo azar que no sea de naturaleza heroica. Relatar el significado de lo intrínseco, identificar los atributos de esa dimensión ulterior, examinar su representación para hacerla comprensible, pareciera ser el objetivo del poeta. Y éste, a su vez, remitiéndose a la etimología griega del vocablo “martyr”, es decir, testigo, llega a preguntarse (1982: 19):

*¿Quién sabe
lo que estos cuerpos paralelos
fueron de pie, quién cuenta
su aventura?*

*El cuchillo, la garra,
el potro –poco importa-, segaron su alentar.
La fe, la fe
signando sus muertes.*

En este espacio, poblado de imágenes, la verdad humana se torna devenir y perspectiva. El ser humano es trascendencia, saber encontrarse en un universo cambiante; y, por ende, nunca debería olvidar esa capacidad de “futurización” que plantease Ortega y Gasset. Sin embargo, en esta oportunidad, el yo lírico testimonia en el poema la razón lógica de su magnitud. Consciente de que no puede poetizar más allá de la fragilidad de lo creado, visibiliza el hecho y la interpretación de esos santos que gritan sus soledades, esclavos de su martirio ante la inane espera de resurrección (1982: 20):

Yacen
los cuerpos maltratados en la esquina
de su no ser, ajenos
al rebullir piadoso. Las arañas
hilan, cazan detrás de los altares
polilla y carcomas,
clericales gusanos diminutos,
cánticos, polvo.

(...)

Sólo sus osamentas permanecen.
Se están muriendo a chorros cada día,
pero no mueren nunca.

Herbert Marcuse defendió la reducción unidimensional del lenguaje como modo de racionalidad instrumental y humana. Su afán por hallar una próspera fórmula para armonizar el instinto y la razón, propició su postulado de que la imaginación poética era capaz de reconciliar los sentidos, las facultades “superiores” e “inferiores” del ser. En su ensayo *El hombre unidimensional* (9), afirma (1969: 94,95):

El lenguaje poético habla de aquello que es de este mundo, que es visible, tangible, audible en el hombre y la naturaleza y de aquello que no es visto, no es

tocado, no es escuchado. (...) El lenguaje poético es un lenguaje de conocimiento. En su función cognoscitiva, la poesía realiza la gran tarea del pensamiento: el trabajo que hace vivir en nosotros aquello que no existe.

Mediante un sujeto que amplía lo unidimensional hasta una mayor y armónica categorización, se proyecta en la esfera del pensamiento conceptual el poema de Murciano. Lo visible y lo invisible, en suma, reducido a un mapa homogéneo de un decurso lingüístico trascendido y, sobre todo, comunicable (1982: 21):

*Las centurias
resbalan por sus cuerpos
vírgenes,
respetan sus colgajos reverentes,
truecan las hueses visitantes
a medida que vanse desgastando.
Sólo sus osamentas permanecen.
Se están muriendo a chorros cada día.*

La conciencia que observa cuanto acontece en *Meditación en Socar* constata su interiorización frente a la muerte. El exilio que convoca la angustia del vacío convierte en integrador no sólo lo accesorio y necesario del hombre, sino también lo aleatorio e ineludible. El poeta canta su temporalidad y estimula orgánicamente la visión de la muerte desde la totalidad de una sedimentación vigente. A través de

ella, pretende lograr un marco epigonal que sustraiga de sí la esencia de su espíritu y establezca una sinergia común frente al desarraigo.

Vida y muerte, sí, enfrentados como actividad pulsante y como inerte pasividad, donde la dinámica interna y corpórea del ser fundamenta su capacidad de adquirir experiencias sensibles previas a su desaparición. De esta pugna, se deducen las caracterizaciones tipológicas que nominan la muerte como fenomenología trascendental.

El poema “Cementerio”, resulta indicativo de la feraz constatación del tránsito del hombre. Ahora, el verso de Carlos Murciano toma sitio junto a la existencia, y desde su identidad retrata los límites de nuestra materia. La capacidad de establecer una distanciación alienante resulta fútil, dado el carácter irrenunciable del orden vital; cualquier aproximación a una perspectiva eterna resulta prescindible (1982: 45):

*Los muertos van muriendo muy despacio.
Cuando se acaba un hombre, empieza el tiempo
de la memoria. Un hombre es un sollozo
puesto de pie delante de un gran río,
sin agua, sin azudes y sin puentes.
Pero que fluye. Pájaros arrastra,
truncos arrastra, gárgolas, techumbres,
nubes, cañaverales. Muy despacio,
el hombre se descalza y se sumerge
para nunca jamás. En estas tapias*

*de adobe, en estos pinos centinelas,
cualquier amanecer remansa y pone
a secar sus harapos. Nadie sabe
qué soledad le presta compañía.
Mas la ceniza inicia su reinado.*

Al naturalizar las latitudes que fundamentan su desaparición, el hombre naturaliza también sus ideas. La subjetividad física y psicológica que lo asalta se reducen a acontecimiento objetivo. Y la voluntad de no querer hallar ninguna otra causalidad más allá de lo puro cotidiano viste la túnica de su inquietante tragedia.

La intención de dar sentido a lo legítimo, o lo que es lo mismo, a la singularidad de cuanto nos es inherente, determina ese yo liberador y concreto que preferencia el objeto viviente frente al inanimado. Desde ese ámbito en donde el clamor de las edades ciega la voluntad de cualquier destino, el poeta arrima su sombra hasta un cementerio cuyos relojes reviven su insomnio, cuyas agujas nocturnas socavan el fulgor del mundo (1982: 46):

*Una puerta se abre sin que mano
alguna la requiera. Las pisadas
descienden la escalera de ladrillos,
llevan oscuros cuerpos por oscuras
habitaciones, pueblan la tristeza.
Aquí hay balcones, azotea, patio.
No hay mármoles, raíces, crisantemos*

*mustiados, pero toda ha muerto. Queda
el que un día se fue y ha regresado
con el polvo en la frente, con la frente
en el polvo.*

Esta muerte como esencia pragmática del ser posibilitaría, pues, la facticidad y la mejor aceptación de un provenir cerrado, aunque, a su vez, aceptable como final. Comprender la totalidad de lo extingible permite también un léxico individual desde el cual expresarse y hacer visibles las fronteras del ser. No se trata de alcanzar una posición simple ni reductiva, sino de humanizar desde la propia antropología científica la realidad estructural del yo. Lógicamente, lo particular se da de manera distinta a lo universal, lo cual sirve para ampliar la reformulación de noción de la muerte en términos personales e impersonales, de estatismo o movimiento.

El pensamiento de Wilhelm Dilthey se sostuvo sobre el concepto del vitalismo y su consiguiente tratamiento historicista. La dimensión más significativa de sus ideas se basa en una representación del mundo intelectual y afectivo del cual derivan los actos humanos. En su *Teoría de las experiencias del mundo* (10), escribe (1949: 113):

La vida, llena de contradicción, es al mismo tiempo, vida y ley, razón y arbitrariedad, mostrando siempre su integridad misteriosa. El alma trata de abarcar en un todo la trama vital, pero no puede.

Esa ánima diltheyana que no alcanza suficiente disposición para resolver de manera definitiva las contradicciones propias de la existencia, se asemeja a la que aparece en el poema de Murciano. Pretender una indagación únicamente racional a la hora de asumir la mortalidad no es posible. Si se ambiciona restañar el daño que procuran nuestros instintos o sentimientos más primitivos, debemos acudir a una interpretación histórica -y visionaria, aquí el poeta- que unifique nuestra común dimensión (1982: 47):

*Silencio es su equipaje,
humo su porvenir y su pasado.
Golpes de azada van abriendo el hueco
propicio y en las losas yace el día
agonizante. Cueva de gusanos,
hormiguero ruin, clamante boca,
haya paz en nosotros, haya tregua.
Mas no es posible. Gira la implacable
noria, y de sus cadenas se desprenden
lágrimas, huesos. Tejen las arañas
su baba de olvidar, su laberinto
y en los espejos tiéndese la niebla.*

*Los muertos van muriendo muy despacio,
pero terminan por morirse.*

Un yo, en fin, que también interpela a sus fantasmas, a sus antepasados, a sí mismo, necesitado de habilitar un espacio y un tiempo propicios para asimilar su misma muerte. Y, al cabo, un cementerio que no nos redime de nuestra postrera verdad, ni especula con el engaño, sino que actúa como velo sutil pero infranqueable de lo terrenal.

Muerte y escritura que se aúnan, tal y como tiempo atrás ya postulase Maurice Blanchot (11) en *El paso (no) más allá* (1994: 120):

Morir, escribir, no tienen lugar. Por lo general, allí donde alguien muere, alguien escribe.

El poema de Murciano continúa con un tono opresivo, confesional (1982: 47):

*Dentro
del pozo en el que beben sin saciarse
no encuentran más que sed; por eso abundan,
siglo tras siglo con los dientes buscan
lo que arriba dejaron. Galerías
trazan sus cuerpos en la madrugada
eterna en que perforan, y no hay soles

ni albas, sino la piel del azabache.,
la humedad verdinosa, el fango, el magma.*

La autorreflexión del poeta va más allá de su propio determinismo y siente cómo la exigencia de la realidad sobrepasa el ámbito de su fundamento emotivo. Tan sólo queda recontar la dimensión de lo aprehendido y plegarse ante cualquier subversión ajena a cuanto condiciona la lucha cotidiana por sobrevivirnos (1982: 47):

*En esta casa, en este cementerio,
hay manos que yo tuve entre las mías,
rostros que acaricié, regazos tibios
que me acogieron. Pero no descansan
tampoco. Oigo sus voces lejanísimas,
el rumor de sus uñas en la tierra,
más leve y cada vez más profundo.
Mis muertos se me mueren sin remedio,
y yo, aquí, en la colina desterrado,
comido de impotencia y de terrores,
quiero gritar sus nombres, porque vuelvan,
y me doy cuenta de que no los sé.*

BIBLIOGRAFÍA

- (1) MURCIANO, Carlos: *Meditación en Socar*. Editorial Ornigraf. Colección Fernando Rielo. Madrid, 1982
- (2) GÓMEZ REDONDO, Fernando: *Manuel de Crítica Literaria Contemporánea*. Castalia Universidad. Madrid, 2008
- (3) GARCÍA MARTIN, José Luis: *Poesía Española 1982/ 1983*. Hiperión. Madrid,
- (4) ORTEGA Y GASSET, José: “La elección en amor”, en *Obras Completas*. Revista de Occidente. Tomo V. Madrid, 1985
- (5) SPINOZA, Baruch: *Ética. Libro III*. Alianza Editorial. Madrid, 1987
- (6) BORGES, Jorge Luis: “Historia de la eternidad” en *Obras Completas Tomo I*. Emecé Editores. Buenos Aires, 2001
- (7) ELIOT, T.S.: *Poesías reunidas. 1909 – 1962*. Alianza Editorial. Madrid, 2002
- (8) PAZ, Octavio: *The Collected Poems of Octavio Paz 1957 – 1987*. A New Directions Book Nueva York. EE.UU, 1990
- (9) MARCUSE, Herbert: *El hombre unidimensional*. Seix-Barral. Barcelona, 1969

(10) DILTHEY, Wilhelm: *Teoría de las experiencias del mundo. Obras de Dilthey.*

Volumen VII. Fondo de Cultura Económica. México, 1949

(11) BLANCHOT, Maurice: *El paso (no) más allá.* Paidós. Barcelona, 1994

CAPÍTULO 5

HISTORIAS DE OTRA EDAD (1983)

*un mismo hombre, un mismo duende, espejo
que las certeras hondas de otra edad aprendida
no han podido quebrar.*

C.M.

5. 1. *HISTORIAS DE OTRA EDAD: EL TIEMPO NO FECHADO*

En el verano de 1983, un jurado compuesto por Luis Rosales, Santos Sanz Villanueva y Antonio Hernández concedía el premio “Leonor” de Poesía a Carlos Murciano, por *Historias de otra edad* (1). Era esta su segunda convocatoria, y, en su primera edición, había sido precisamente otro poeta arcense, el citado Antonio Hernández, quien se llevase el galardón con *Diezmo de madrugada*. Hoy día, el premio “Leonor” mantiene su trascendencia en el ámbito de las letras. No sólo por la nómina de ganadores en sus más de treinta y cinco años de trayectoria -José María Parreño, Jesús Aguado, Chantal Maillard, Olvido García Valdés. Miguel Suárez, Rafael Soto Vergés...-, sino por la variedad de estéticas que conforman la historia del concurso.

En el año 2006, vio la luz el volumen *Antología 25 aniversario (1981 -2006) Premio ‘Leonor’ de Poesía* (2). Santos Sanz Villanueva, responsable de la edición, anotaba en su prefacio: “Entre las obras galardonadas se hallan registros variadísimos: la más exigente poesía desnuda y esencial, el poemario comunicativo, la poética de la experiencia, el neobarroquismo, el surrealismo, la poesía del silencio o los versos realistas y casi de compromiso. A la larga, estas plurales actitudes, le conceden al Premio ‘Leonor’ un valor añadido, el de convertirse en una auténtica antología del estado de la poesía española del postfranquismo”.

Historias de otra edad significó un giro en la obra lírica de Carlos Murciano. Al igual que ocurriera con la publicación de *Yerba y olvido* (1976), esta vez, el escritor arcense indaga y ensaya nuevos caminos de expresión. Desde una óptica semi-mágica -pero sin perder de vista la fugacidad del tiempo, el amor latente y malherido y la soledad como condena del ser humano-, el autor va creando un universo que confiere a la poesía el poder y el valor de crear figuras y de relatar historias alteradas en la veracidad de un reloj sin horas. De esa forma, los protagonistas y paisajes que se dan cita en estas páginas, se incardinan en la realidad de un yo que, a su vez, hace al lector confidente de los mitos y leyendas elaborados.

Al hilo de la edición de *Historias de otra edad*, Joaquín Benito de Lucas apuntaba en una reseña (3): “Como en la brillante galería de una pinacoteca, la palabra va enmarcando hermosos cuadros de un tiempo perdido y recobrado, olvidado y revivido, real y misterioso a la vez. Breves escenas que son toda una vida, sobre un fondo de paisaje cambiante (...) Un puñado de seres, y otros más, que habitan la galería, se pasean ante nuestros ojos, y nos miran entre sorprendidos y satisfechos. Las historias de otra edad las sentimos como de hoy: incluso, como si fueran nuestras”.

El libro se abre con “Umbral”, un poema en serventesios al que precede una cita de Carlos Edmundo de Ory, reveladora, al cabo, de cuánto va a acontecer (1983: 11): “Interrógate acerca de esta progenie maltrecha rodando por los suelos”.

Tal *progenie humana* deviene en una larga cadena de seres que son y serán, a la postre, los protagonistas de estas leyendas (1983: 13):

*Y andan ciegos, tantean, se derriten,
témpanos hondos, hijos de los hielos.
Y se alzan otra vez, y se repiten,
para rodar de nuevo por los suelos.*

*Interrógate acerca de esta plaga,
de este mundo de seres que no han sido,
pero que fueron siempre una gran llaga
quemándote debajo del vestido.*

*En otra edad tuvieron voz y pena
(en esta edad que ya no cumpliremos).*

*Roen, corroen, rompen la cadena.
Nunca jamás los encadenaremos.*

Su primer apartado, “Ellos”, es la base del volumen. En él se desarrollan diez crónicas que protagonizan muy diversos personajes, y, llevan en su interior, un tono de lírica narratividad, pleno de elementos feéricos, alegóricos, fantásticos y literariamente posibles.

Su segunda sección, “La soledad del unicornio”, se compone de un único poema, en el cual se suceden encadenamientos de

alusiones mitológicas con una importante carga de atracción simbólica.

“Duende como un espejo”, su tercera parte, consta también de un sólo texto, y en él, se hace patente un clima de leyenda medieval, al que acompaña un léxico que remite a una cosmovisión liberadora.

El poema “Final”, complementa el conjunto y se orilla en los huesos de los vivos y los muertos, en el ser humano, en suma, a quien la existencia arranca de su acontecer remoto y trágico.

La otra edad de estas historias es la transrealidad, es la edad de lo que no la tiene, porque sus crónicas transcurren en un tiempo fabulado que toma de nosotros la emoción y el sueño. Y mediante nuestro don de soñar y vivir estos relatos van conformando un libro, el cual descarga en la semántica de su contenido buena parte de su seducción.

En la recensión que José García Nieto dedicara a este poemario en el suplemento cultural del diario “ABC”, el crítico y poeta asturiano afirmaba (4): “En Carlos Murciano encontramos fantasía, poesía y lenguaje singularmente entroncados (...) En la pendiente ascensional de argumentos que aciertan con unos personajes ficticios de gran eficacia anímica y de situación, el poeta lleva sus caballos sujetos en una tensión lírica verdaderamente conmovedora, y no se le desbocan por gratuidades, acaso apetecibles para el autor”.

En suma, el poemario respira una trascendencia que va más allá de la realidad física, determina una original inflexión de temporalidad, bucea por regiones ónticas y profundiza de manera

visionaria en las apariencias, los olvidos, las premoniciones y los sortilegios de sus paisajes y protagonistas. No es casual, ni debe extrañarnos, por tanto, la cita de Octavio Paz que sirve de pórtico al conjunto y abre, de par en par, los ventanales de estos poemas, los cuales envuelven al lector en regiones dramáticas, emotivas y sugerentes (1983: 7):

*La poesía no es la verdad:
es la resurrección de las presencias,
la historia
transfigurada en la verdad del tiempo no fechado.*

5. 2. TIPOLOGÍAS DEL AMOR EN *HISTORIAS DE OTRA EDAD*

Al hilo del análisis de las tipologías del amor en *Historias de otra edad*, traemos a colación el volumen *Poesía poscontemporánea* (5), donde Carlos Bousoño retomaba su teoría del símbolo y recordaba su segmentación (1984: 41):

He dividido los símbolos en dos tipos: 1º, 'símbolos de realidad' o de 'disemia heterogénea' cuando el simbolizador en su sentido consciente es posible en el mundo objetivo; y 2º, 'símbolos de irrealidad' u 'homogenios', cuando el simbolizador no es posible o verosímil en el mundo objetivo'.

En su poemario, Carlos Murciano apuesta por la utilización de estos “homogenios” en muchos de sus poemas y, lo hace, con el fin de crear un universo irreal en un contexto ensoñado, más genuino en su forma lírica como pórtico de este análisis, cabe resaltar el poema titulado, “De cómo Jairo de Siloé atravesaba los espejos”. En él, Murciano construye un mundo feérico mediante un misterioso protagonista (1983: 23):

*Jairo de Siloé, jorobado y triste,
hijo de quien no supo y de Mercedes,
tenía el don remoto de atravesar los espejos
[con marco de caoba*

*y pasear así por los paisajes
del otro lado
sin más daño, al regreso, que la ropa
[empapada de la lluvia
que está cayendo siempre en esas soledades.
Contaba luego que había visto a la mar detenerse
o los cien garañones de Vico paciando en un huerto
[colmado de naranjos
o a los foscos rebecos de Gredos comiendo de la mano
[de un niño.
Otras veces callaba, y ni siquiera Dánae, la hija de Adán
[el alguacil,
que le hacía bufandas y mitones en los largos diciembres
y con la que gastaba sus horas más felices,
lograba una palabra, alguna confidencia,
referencia alguna
de su viaje y agonía.*

Esos “símbolos de irrealidad” definidos por Bousoño, se resuelven, p.ej., aquí, en el personaje de Jairo, capaz de cruzar y regresar de los azogues y caminar por el anverso y el reverso de la vida. El poeta se permite empoderarse de las virtudes del protagonista y dotarlos de capacidades fantásticas, inverosímiles. Pero, en verdad, es la fuerza del amor la que actuará de detonante para transformar a Jairo en un hombre distinto, cuasi terrenal. Este poder balsámico se presenta seguidamente en forma femenina y

convierte a Nausícaa en la heroína capaz de brindar a Jairo su dicha (1983: 23):

*En cambio,
si en su andadura hallaba bajo los mansos tilos
la mirada con luz de Nausícaa,
tornaba con un halo en su espalda deforme,
y en la plaza del pueblo repartía,
mojado y encendido,
arándanos y murtas a las mozas en flor.*

La conciencia con la que el *yo* intercala emoción y artificio, intensifica el valor de los elementos imaginativos. De esa forma, se insta, a su vez, al lector, a avivar su sensibilidad y reconducir su lectura hacia una percepción cognitiva de mayor alcance.

En *Los perros románticos* (6), Roberto Bolaño escribe en su poema “Sucio, mal vestido” (2011: 32):

*Sólo la fiebre y la poesía provocan visiones.
Sólo el amor y la memoria.*

En el poema de Murciano, los significantes que comportan su léxico, convierten el texto en un ejemplo de mensaje polivalente. Pero la evidencia más palpable que asoma por entre estos versos es la de la cosmovisión amatoria. Detrás de la lluvia, de las soledades, de las confidencias, de la agonía..., hay un ser que interpreta sus

estímulos desde una perspectiva totalizadora. Y que se deja ganar por el fulgor del corazón a la hora de desvelar el reverso de su condición y de sus actos. Fiebre, amor, poesía y memoria, conforman, en suma, la quimera que conmueve al amante.

El quehacer ensayístico de Gaston Bachelard está signado por la trascendencia que concedió al simbolismo de la imagen literaria. Sus interpretaciones y la forma en que acercó su visión poética a las distintas materializaciones textuales, hacen del autor galo un referente a la hora de abordar el fenómeno de la invención figurativa. En su *Fragmentos de una poética del fuego* (7), Bachelard aboga por una imaginación dinámica que nazca y se sostenga sobre una lógica subyacente (1992: 60):

No se recibe, en verdad, comunicación de una imagen poética si no se acepta esta imagen como una exaltación psíquica particular, como una metamorfosis del ser de la Palabra. Una filosofía del Reino poético debería pues sugerir una doble elevación del ser: por encima de la realidad usual de los objetos, y por encima de la realidad psicológica de lo vivido de la realidad ordinaria.

Y en su afán de comprender y explicar con mayor claridad los matices que determinan las percepciones y las huellas de nuestro habla, añadía (1992: 61): *Una de las acciones más directas del lenguaje es preciso encontrarla en el lenguaje imaginativo.*

Y por encima, en efecto, del realismo cotidiano de sus protagonistas y de los elementos habituales que giran en su derredor, se sitúa el siguiente poema de Murciano, “Se hace relato ahora de cómo Clara Stewart ingresó en la tristeza” (1983: 24):

*En el desván revuelto de su vieja casona
-porche, cornisas, cornucopias, techos
semimudéjares
patio con limonero-,
Clara Stewart guardaba su unicornio.
Lo halló una madrugada,
con el hocico rosa pegado al ventanal
de su cuarto,
y lo hizo entrar y lo ocultó, gozosa.
Con pétalos y mimos y cerezas
lo alimentaba,
y largo tiempo fueron
amigos.*

*Pero el día en que Adrián de Noroña,
cazador y galán, conde ladino,
logró que Clara Stewart –cuello de nieve y corazón
[de llama-
se tendiera desnuda entre los rododendros
y a su costa ganó la batalla más dulce,
el unicornio huyó por los confines
del robledal*

*y lo vieron perderse entre la tenue
niebla de la vaguada.*

Entre la irrealidad posible y la realidad poéticamente exacta, entre esa “tenue niebla”, se mueven estos versos. Su protagonista, Clara Stewart, criatura humana, si con aire celestial, languidece en la inocencia de proteger y alimentar al animal extraordinario. La seducción de un personaje, Adrián de Noroña, que aprovecha sus dotes donjuanescas para vencer la resistencia de la doncella, convierte a éste en claro antagonista y precipita, al cabo, la huida del unicornio. En esta ocasión, la naturaleza actúa como complemento de un relato con un variado repertorio de recursos estilísticos y, en donde, el corazón sucumbe a la razón de los sentidos, en un sometimiento, por ende, habitual. La condena a la que se ve abocada la protagonista resuelve en desamor la actitud de quien confunde conquista con entrega (1983: 24):

*Desconsolada, Clara, y sometida,
lo buscó inútilmente,
y, a poco, conocióse su ingreso en la inefable
Orden de la Tristeza,
tan propia de amadores.*

A través, pues, de ese “lenguaje imaginativo” que propugnaba Bachelard, el poeta andaluz proporciona una exaltación de la palabra. De esa forma, consolida la trascendencia de valor lírico al

hilo de la propia fantasía y determina la sublimación de la libertad verbal.

Junto a esta red de tipologías amatorias que significan *Historias de otra edad*, cabe recordar la introducción a *Fragmentos de un discurso amoroso* (8), de Roland Barthes, donde explicaba (1982: 16):

Todo episodio amoroso está, por cierto, dotado de un sentido: nace, se desarrolla y muere, sigue un camino que es siempre posible interpretar según una causalidad, o una finalidad; o moraliza, incluso, si es preciso.

El ensayista francés resaltaba, pues, la singularidad de todo suceso amante, que no siempre responde a un enigma, a una alteración repentina, a una pasajera pasión, sino que se asienta en una mudanza del estado del alma que puede analizarse y justificarse de manera razonada.

En el poema “Cruz Sarramón planta su caballete en las Galapagos”, Carlos Murciano relata la especificidad de un deseo, la realidad de un protagonista que se aleja de estereotipos. Consciente de que su voluntaria soledad derivará en la felicidad de circunscribirse a un espacio y a un tiempo plenamente suyos, Cruz Sarrión ensaya una suerte de amor eviterno, rodeado de una naturaleza que lo cobija y lo alienta (1983: 30):

*Cruz Sarramón arribó a Floreana
en una amanecida de septiembre,
cuando se zambullían en el mar los albatros*

y todo estaba hondo, metálico y distinto.
Ascendió a la colina,
contempló el bracear de la coldenia
sobre sus cenicientas sequedales,
los leones marinos en torno al mangle anciano,
los teros, los cucuves, los flamingos esbeltos,
la fragata y su globo
rojeante, la máscara
astuta del piquero, el candelabro
del cacto en la roqueda;
oyó el ladrido oscuro de los perros salvajes,
la risa cruel de la gaviota,
el olear moroso,
y murmullo: `Mi sitio
es éste´.

La plasticidad de las imágenes, la percepción y efecto que expanden la introversión ontológica del personaje, reafirman la identidad de una íntima valentía. El poema postula un desenlace liberador, que resuelve con una decidida apuesta por la libertad, por la ensoñadora aspiración a lo eterno (1983: 30):

Sin descanso,
Cruz Sarramón pintó desde aquel día
lienzos y lienzos luminosos donde
reinaban las tortugas, y los cráteres

*volcaban fuego y sueño, y estiraba
sus largos brazos el coral.*

Los siglos

*no han vencido sus dedos
ni su melancolía.*

*En Floreana sigue,
en mitad de la lava y el basalto,
rodeado de garzas, pinzones, rabijuncos,
aprestando pinceles, mezclando los colores,
dibujando sin prisa el aire claro,
vivo como el espejo que repite
su sombra lastimada.*

También Roland Barthes argumentó en sus *Ensayos críticos* (9), cómo un texto no termina de ser sino una forma plural de significados; es decir, en ningún caso, puede darse nunca por cerrado desde el lado interpretativo. En una de sus reflexiones sobre este aspecto, apuntalaba (2002: 349):

Un lenguaje no es verdadero o falso, es válido o no lo es (...) Las reglas que condicionan el lenguaje literario, no afectan a la conformidad de ese lenguaje con lo real.

En el poema de Murciano, los códigos lingüísticos que conceden una inalterable longevidad a Cruz Sarramón, actúan conforme a esos registros barthesianos que van más allá de la verosimilitud. Estas

realizaciones de carácter simbólico son factibles, además, gracias al carácter multiforme de un meta-lenguaje que contempla y es, a su vez, contemplado.

Al cabo, un ejercicio donde el amor por perdurar junto a los elementos y los paisajes más queridos, sirve como incidía Barthes, de posible ejemplo “moralizador” del disfrute vital que conceden los colores, las fragancias, las texturas..., y las cuales abrigan, a la postre, la libertad del ser humano.

La segunda parte de *Historias de otra edad*, está integrada por un único poema, “La soledad del unicornio”. Sobre él, Leopoldo de Luis dejó escrito (10):

Consta de un bellissimo encadenamiento de mitológicas alusiones, posee una fuerte atracción simbólica y se convierte en uno de los mejores poemas no sólo del volumen, sino de la obra de Murciano y aun de la poesía de nuestro tiempo.

Encabezado por una cita de Manuel Mújica Láinez, “Ella lo aguardará en solitario silencio./ Será hermosa y estará desnuda”, el poema trata la agónica huida del unicornio, quien intenta burlar el acoso de los cazadores y la jauría que lo acecha. Además, recrea la metáfora del unicornio -el hombre-, quien se entrega solemne y dócil a la ternura de la muchacha virgen que lo aguarda. Desde la soledad pretérita del animal, desde sus anhelos, sus batallas, sus silencios y sus dichas, el poeta va desvistiendo de manera himnica la

sabiduría del unicornio, el cual pugna entre el amor y la renuncia, entre la abnegación y el deseo, entre la acordanza y el mañana (1983: 39):

Ahora, bestia, descansa.

*Propicia baja el agua del arroyo
fresca y sosegadora.*

*Hunde en ella tu cuerno tricolor
y hazla que hierva entre la hierba
purificándola.*

(...)

Sola estás, bestia; sola y temerosa.

*La vida en torno es una sucia garra
que acecha, un lodazal.*

*Por tus ojos celestes va la lluvia
del llanto, y el camino
se borra.*

*Y de repente, en ese claro
en el que desemboca tu locura,
está la luz, la gloria, la doncella
desnuda, como un ascua interminable.
De su cintura nace el hondo estío,
de sus muslos la música de las constelaciones,
de sus pies diminutos la esperanza.*

*Sola estás, bestia, con la mansedumbre
de su cuerpo de nieve,
sola con tu memoria de otros siglos
y el aleteo cándido del ángel
que te corona.*

Al cabo, el unicornio vuelve el rostro hacia la luz, deja de caminar por entre las sombras del pasado y sumido en el crepúsculo amatorio encuentra sosiego en el halda de la doncella.

En *Alicia en el País de las maravillas* (11), la protagonista se sorprende al toparse de repente con el animal, y éste, le contesta con un guiño cómplice (2009: 103)

Bueno, ahora que nos hemos visto -dijo el Unicornio-, si tú crees en mí, yo creeré en ti.

De esa mutua creencia parece servirse también Carlos Murciano para dar aún mayor veracidad a su texto y moldear la ecuación que genera esta simbología (1983: 40, 41):

*Pones en el regazo de la virgen
tu cansada cabeza,
doblas sobre los tréboles la miel de tus rodillas
y te abandonas.*

¿Quién dijo cazadores, perros, lanzas?

*El universo es este vientre tibio,
estas manos que van por tu pelaje
sudoroso, esta dulce
canción de cuna que una niña entona
para ti, bestia.*

(...)

*Rinocorcel, caballeronte, mira
lo que ahora eres:
un burujo de olvidos, un espejo
donde está reflejada tu desgracia,
un pecho preparándose a la pica,
un puñado de amor para la muerte.*

El poema concluye con un giro que humaniza y desnuda la verdad amante (1983: 41, 42):

Lanzas

*tu relincho a los aires, te descubres,
y no te importa. El universo es esta
boca que va pasando por tus belfos
como la cicindela por lo oscuro.
Ese tropel que llega es el recuerdo.*

Eso que traspasa, la ternura.
¿Dónde fueron los brazos amadores,
dónde el gozo?
Nadie alcanza a escuchar lo que susurras,
nadie abrocha tus labios cuando callas.
Todo en el bosque es paz, todo armonía.
Un unicornio, un hombre yace yerto,
solo en la inmensa soledad del mundo.

5. 3. TIPOLOGÍAS DEL TIEMPO EN *HISTORIAS DE OTRA EDAD*

El primer apartado de *Historias de otra edad*, tiene como pórtico una cita de Octavio Paz:

*...¿pasan aquí, suceden hoy? Son hoy,
pasan allá, su aquí es allá, sin fecha.*

De ella, se desprende la intención de Carlos Murciano de crear un escenario donde los protagonistas, territorios y azares que conforman el poemario, puedan interactuar fuera del tiempo de la existencia (tiempo cronológico) y fuera del tiempo de la experiencia (tiempo vivido).

Este concepto trae a colación la convención temporal propuesto por Kristeva. La búlgara, defensora de un estructuralismo más radical a través de la semiótica, afirmaba en uno de sus ensayos (12) referidos al “lenguaje poético como infinitud” (1978: 233):

La noción del lenguaje poético como desviación del lenguaje normal (‘novedad’, ‘franqueamiento del automatismo’) ha reemplazado a la concepción naturalista de la literatura como reflejo de la realidad.

Al par de esa concepción de la convertibilidad del código lingüístico se puede abordar el análisis de “Donde se dice de Lalia

Juárez y su piano amarillo”, poema que inaugura la citada primera sección del volumen (1983: 21):

*Lalia Juárez, menuda y tibia, llena
de gracia y soledad,*

tocaba

*cada jueves del año, a eso del mediodía,
en una habitación sin ventanas, frontera
del desván,*

su piano

amarillo. Refieren

que cuando suavemente se encendían sus dedos

y subía la música, como si fuera humo,

hasta las vigas toscas y en ellas se enredaba,

las trenzas de azafrán de Lalia Juárez

se desprendían de sus mariposas

y el cabello caía por su espalda

como fuego, incendiando

cortinas y anaqueles,

la piel de las vitrinas,

las altas copas del aparador.

Un jueves de un otoño

que el tiempo no ha borrado,

en tanto Lalia Juárez tocaba una sonata

de algún hijo de Bach,

cedieron las paredes

*y envuelta en abanicos, pamelas rosas, frascos
de perfume, corpiños, largos guantes de seda,
partituras y olvidos, salió la casi niña
del brazo de una tromba
de aire,
y con piano y todo se perdió entre la lenta
sombra de los alerces,
que andaban por entonces desnudos, tristeando.*

Junto a esta “desviación del lenguaje natural” postulada por Kristeva y de cómo la protagonista desaparece de una habitación sin ventanas llevada por el viento, reparamos ahora en la noción que envuelve estos versos. La realidad temporal se establece de manera palpable al referirse a “cada jueves del año, a eso del mediodía”. La fijación de la fecha y del momento del día en que Lalia Juárez tocaba el piano, desvela un quehacer puntual que, en ningún momento, predice el sorpresivo desenlace. La llegada de esa “tromba de aire”, sucede, también, un jueves y en otoño, lo cual añade un elemento mayor de veracidad a lo ya relatado. Mas la contingencia mágica que “el tiempo no ha borrado”, propicia un nuevo ciclo y repentinamente convierte en figura mítica al personaje. La polivalencia eventual establecida remite a un tiempo ya ficticio en donde Lalia Juárez confrontará una oportunidad vital distinta - ¿terrenal, celestial?-, de la cual, al cabo, ya no se ocupará sino el lector.

En su ensayo, *El ser y el tiempo* (13), Martin Heidegger planteó relevantes cuestiones sobre las que asentó su pensamiento. Pero nos detenemos ahora en su consideración sobre la linealidad del tiempo y cómo desde una particular subjetividad, el futuro se convertiría en una apertura al universo exterior y al ámbito de otros sujetos activos. Anota Heidegger (2001: 378):

*La temporalidad es el original 'fuera de sí en y para sí mismo'.
Llamamos por ende, a los caracterizados fenómenos del advenir, el sido y el presente de los éxtasis de la temporalidad.*

Por tanto, tal “advenir”, se presenta como un surgir, como un aparecer que convertirá lo pasado (necesidad) y lo presente (posibilidad futura) en un destino del cual no tendríamos referencia alguna.

Así, en el poema “Luisa Lester regresa de la lluvia” -incluido también en la primera sección de *Historias de otra edad*-, se narra un episodio donde la protagonista desafía esa inclinación inherente al ser humano que lo ha llevado a creer en la inevitable finitud. Aquí, su verso inicial, ya inicia un diálogo en un espacio semi-fantástico, divisible, donde no cabe lo empírico, sino lo sobrenatural y que, tal hiciera Heidegger, rechaza el fenómeno del tiempo como un suceso material y un acontecimiento dilatador de cualquier representación parcial del acontecer vital.

El poema aproxima, a su vez, el concepto de anticipación heideggeriana que postulaba la temporalidad del individuo como núcleo ontológico más eficaz para su supervivencia (1983: 22):

*Al pie de la Colina Que Nunca Tuvo Nombre,
bajo una gran marea de almendros rosas que
se volvían de nieve el veintinueve de febrero
[de cada cuatro años,
Luisa Lester abría su choza y su ternura
con cada amanecer
e hilaba, como lana, los copos del invierno,
como lana delgada y milagrosa
con la que iba tejiendo sus túnicas castísimas
a las doncellas de la aldea.
La noche en que Viola, molinera y celeste,
fue a recoger la suya,
no halló a la tejedora y sí, suelta y piente,
a su calandria compañera.*

*En la rueca fundíase
el copo vivo como lágrima,
y el hogar crepitaba todavía.
(...)*

De nuevo, el poeta determina una fecha -“veintinueve de febrero”- para dar cuenta de la transformación de los almendros. A

partir de entonces, el tiempo se transforma en una categoría abierta, donde la “fabulosa” realidad no se agota ni se cierra, sino que fluye liberadora y con vistas al futuro. En la propia reiteración, reveladora del suceso repetido, “cada cuatro años”, reside la paradoja de ese tiempo circular y recuperable, el cual posibilita convertirse en eterno presente (1983: 22):

*Los años no cambiaron colina y choza. Sólo
un rebaño de arañas
cubrió con finos lienzos los muebles y los muros,
al compás del reloj de péndulo, incesante
e insomne.*

Fiel marcador de cada minuto, ese “reloj de péndulo” simboliza, al cabo, la recuperación de las antiguas deshoras, atrapadas en un tiempo y un espacio detenidos de forma sobrenatural.

Siguiendo el hilo analítico de las tipologías temporales en *Historias de otra edad*, nos detenemos en el volumen *Las confesiones* (14), donde se reúne la síntesis pensante de San Agustín. En éste, retomando en cierta manera las paradojas de Zenón de Elea, el santo afirma (1996: 390):

*No existen, propiamente hablando, tres tiempos, el pasado, el presente
y el futuro sino tres presentes: el presente del pasado, el presente del
presente y el presente del futuro.*

Desde esa terna de factibles facultades temporales, parece disponerse el final del poema (1983: 22):

*Hasta que una mañana en que la lluvia
parecía dispuesta a agotar sus millones
[de cántaros terreros
y la gente encendía velas y candelabros
[ante el dorado icono,
se vio avanzar a Luisa
Lester por el camino de la bontana,
esbelta como un junco y sonriendo,
más joven que la brisa, más muchacha que ayer,
seguida por los lobos del bosque y las palomas.*

La experiencia de la protagonista se centra en el presente ya vivido, pero, su existencia no se describe como finita, pues “más muchacha que ayer”, su esplendor y su vigencia seductores, provocan, incluso, que los animales la sigan dócil y calladamente, ahora, y, por qué no, para siempre.

Ese halo eviterno nos recuerda el concepto apuntado por Heráclito (15) en una de sus reflexiones recogidas en *Fragmentos* (1983: 233):

*Los inmortales son mortales inmortales, viviendo aquellos la muerte
de los otros, y muriendo los otros la vida de aquellos.*

La dualidad que comporta el concepto de cosmogonía y escatología heraclitianas, se manifiesta en los versos de Murciano en la manera en que Luisa Lester –mortal/inmortal- retorna del ayer y deja abierta la puerta de un porvenir en el que también parece reconocerse. Ese juego antagónico estuvo presente, a fin de cuentas, a lo largo de todo el discurso del pensador heleno, pues su filosofía parte de una existencia que contiene en sí misma su opuesto: nacemos con el deseo de pervivir en el tiempo que más tarde se nos niega. En esa misma esfera temporal, podríamos situar otro de los poemas complementarios con los ya analizados, “Se evoca a Ennio Delgado y su alma de río”. Aquí, el poeta relata la peripecia vital y féerica de un personaje, hechizante y hechicero, ahistórico, atemporal y azaroso.

Refugiado en la abundante vegetación venezolana, alquimista del entorno, se torna demiurgo de un espacio natural, y, desde allí, ve pasar la vida encerrado en el propio guiño de su -¿infinita-? existencia (1983: 29):

*Ennio Delgado, hijo
del Orinoco,
pisar de cunaguaro, lengua
de mango exangüe,
alas de cristofué,
llegó un día a Caracas desde su selva
sofocante
e instaló bajo el brazo de un samán gigantío*

su tenderete azul.
Con las aves silbantes por techumbre
y la palma lustral del filodendro
por abanico,
desplegó ante la gente su clara mercancía,
sueños, consejas, vasos
de porcelana, lluvias
de tierra adentro,
mariposas dormidas,
camaleones y medallas, corolas de cristal.
Hablaba con las damas como si las besase,
bendecía a los niños,
ofrecía a los perros arepas y cuidados.
En los amaneceres, se le veía oscuro,
encendido al poniente,
transparente y lejano al mediodía.
Se hizo raíz del árbol su sombra acostumbrada,
y dijo tantas veces su pregón indecible
que terminó olvidándolo.

El desenlace del poema se resolverá mediante la elipsis a la que Murciano recurre para dar cuenta de los avatares últimos del protagonista. El pretérito y el mañana, la acordanza y la profecía, devienen en una sensación giratoria, inhumanamente circular, en la cual Ennio Delgado permanece como una fracción eternizada de sí mismo y como una fracción eternizante para el lector (1983: 28):

De pronto ya no estuvo.

*Vinieron una tarde a por él las iguanas
y lo volvieron a su bosque,
a su cueva, que cubre el herbazal.*

*Aún se le ve las noches de mayo por el río,
bebiéndose la luna.*

Una vez más, al igual que sucede con el personaje anteriormente expuesto de Luisa Lester, el protagonista sostiene -“Aún se le ve las noches de mayo por el río”- una longevidad extraordinaria. Además, la asombrosa condición de Ennio Delgado permite establecer una percepción donde el tiempo gira tan aprisa que casi fuéramos capaces de volver al principio de su historia, de verlo, de nuevo, instalado “bajo el brazo de un samán gigantío su tenderete azul”, y nos envuelve con sus bendiciones, sus palabras, y sus mercancías.

La luna que Ennio bebe las noches de mayo es otro símbolo de duración, pues convierte al astro en fuente de vida, en cíclica presencia la cual no cede ni cesa en su perdurabilidad. Ahora, el tiempo corre pero no corroe, no desgasta, no desmorona su figura, sino que se ha convertido en una indescifrable predestinación que actúa en su favor.

Cabe recordar, como último apunte, el poema de Jaime Sabines *La luna*, recogido en su *Antología Poética* (16) donde también la

simbología lunar surge como estímulo de incondicional sublimación para la perdurabilidad (2012: 202):

*Lleva siempre un frasquito del aire de la luna
para cuando te ahogues,
y dale la llave de la luna
a los presos y a los desencantados.*

*Para los condenados a muerte
y para los condenados a vida
no hay mejor estimulante que la luna
en dosis precisas y controladas.*

5. 4. TIPOLOGÍAS DE LA MUERTE EN *HISTORIAS DE OTRA EDAD*

El esbozo ulterior del tema de la muerte en *Historias de otra edad* gira en torno a la cita de Octavio Paz, que da paso al último poema del volumen (1983:57):

*Los vivos están vivos
andan, vuelan maduran estallan
los muertos están vivos
oh huesos todavía con fiebre
el viento los agita, los dispersa
racimos que caen entre las piernas de la noche...*

Desde esta premisa, se va extendiendo una narración del propio yo confrontado a los horizontes por descubrir, aunque este temor a lo ignoto en absoluto disuade de continuar una búsqueda necesaria. El corazón desventurado, la hiriente realidad, la furia de las horas ya vividas, enfrenta la muerte de manera corporeizada y casi intemporal. Aquellos seres que existen de forma cuasi infinita devuelven al territorio de la ansiada eternidad al hombre, el cual nunca deja de reencarnarse como entelequia y respuesta salvadora, inicio y fin de su deseo más sincero.

Carlos Murciano explora una dimensión poética inefable, o lo que es lo mismo, traza la percepción de un logos indefinible, el

acercamiento a una experiencia imposible de abarcar con la palabra única. En definitiva, dicha dimensión, ayuda a que el concepto de originalidad, tan extenso e intenso en cualquier caso, pueda verificarse como característica de estos textos. Su dominio verbal y estrófico le permiten, además, abordar con solidez un tema cósmico y perpetuo.

El análisis que centra este capítulo tendrá como uno de sus referentes a Gilbert Durand y su manera de articular la simbología de lo mortal e inmortal. La condición epistemológica a la cual somete la semántica de la existencia, resulta, a fin de cuentas, una forma de otredad, pues el dialogo que propone con el Otro, supone aceptar la magia de la ensoñación. Su aprehensión de lo imaginario sería el paisaje propicio para que el ser humano conforme su creencia en un tiempo de finita sustantividad. Algunas de las diversas maneras de afrontar la muerte que postula Durand en su ensayo *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (17), tienen relación con fundamentos arquetípicos. Para él, no toda muerte implicaría una desaparición, sino una simbólica mutación.

En ese ámbito de verosímil mutabilidad se mueve el poema “Se cuenta aquí de Valentín de Vorena y su tablero de ajedrez”, incluido en el primer apartado de *Historias de otra edad* (1983: 31):

*Desde el volado ventanal de la alta
torre en la que velaba sus vigili-
as,
Valentín de Vorena, desmadrado y ceñudo,*

*contemplaba la oscura mole del mohedal,
el paso del rutel,
el manseado albor de la alevilla
o, en la noche, la suave fugacidad del cárabo,
mientras pensaba sus jugadas,
de espaldas al tablero donde un rey
daba a la indecisión de sus peones
orden y sitio,
aliento a los alfiles,
sosiego a los relinchos de marfil del caballo.
Un pañuelo de Lasker,
un dedo de Alekhine,
una capa de piel de Capablanca,
ornaban el salón, junto con el retrato
de Morphy, ya amarillo.
Valentín de Vorena meditaba,
rival de sí, la copa de borgoña
a la mano, qué ataque
articular, qué torre
-que no fuera la suya, cimentada en un cerro
que el amargón doraba-
remover, de qué astucias
revestir a su reina
para que entrase a saco en el campo enemigo
presta la doladera, la insaciable segur.
Al llegar a este punto,*

*indefectiblemente se miraba
la cárcava caudal del corazón,
en donde hojas más crueles que el acero
hurgaron y sajaron, implacables.*

Sabedor de que la vida no llega a adquirir su más suprema belleza si no es a la sombra de la inevitable muerte, el protagonista del poema purifica su ancestral condición mediante un acto de amor consigo mismo. Su anhelo de aprisionar instantes eviternos, de convertir su transitoriedad en un estado de permanente duración, le obliga a ensayar estadios melancólicos, sombríos, catalizadoras de sus ansias de quedar. La lucha desgarradora contra lo que debiera ser la lógica humana, transporta a Valentín de Vorena hasta una realidad espesa, de lúgubre embriaguez, que se torna al mismo tiempo agente de su consuelo. Su querencia hacia la inmortalidad no tiene nada de místico, sino de simple sustento de su esperanza, de apaciguadora de su incertidumbre.

En su citado ensayo, Gilbert Durand distingue “el Régimen Diurno” y el “Régimen Nocturno”; es decir, el “Régimen” del tiempo lineal y el “Régimen” del tiempo cíclico. En este segundo “Régimen”, Durand postula cómo la muerte puede ser confrontada desde perspectivas distintas, mediante leyendas, mitos, quimeras, historias... hasta aprender a considerarla una heterogeneidad de naturaleza ahistórica. Cercano a tal simbología, Carlos Murciano convierte a Valentín de Vorena en antagonista de sus límites y lo

sitúa en una suerte de epifanía liberadora, de órfica ventura que convierta en fugacidad su presentida ofrenda vital (1983: 31, 32):

*Era un hábito, un rito
del que salía lastimado,
pero que le volvía a su sillón,
a enfrentarse de nuevo con las piezas calladas
y su reto
terne, pese a los años, el helor y las fendas
de la carcoma,
en su acerbo propósito de dar jaque
al olvido.*

La muerte asimilable, la que no se ensaya ni se pretende interrumpir mediante complejos argumentos o sobrehumanos esfuerzos, tiene también cabida en *Historias de otra edad*. En “Guido de Monti torna a Roma para morir”, Murciano cobija al protagonista en un escenario cómplice, pero sin afrontar su finitud pugnando contra ella, sino convertida en tácita aceptación.

Verso a verso, el yo va desdoblando su conciencia con el fin de hacer más dichoso el definitivo adiós. Signado por un presente ya marchito, Guido de Monti se deja ganar por su propio desistimiento entrópico y abandona toda intención de vida corpórea. Una actitud hartamente distante de la que en otras ocasiones llega a estar representada por el mito del héroe y retrata, p.ej., por Edgar Morin (18) en *El hombre y la muerte* (1944: 47):

El héroe tiende a creer que vivirá en las generaciones futuras y que sean cual sean sus combates, él estará siempre presente.

Así, esa muerte sin enigmas a la que parece verse abocado Guido de Monti -desde el mismo título del poema-, lo sitúa en una posición privilegiada, pues moldea una respuesta concebible y ajena a la habitual dialéctica del saberse limitado. Lo que no muere no vive, parece decirse, y libre de su condena, admite dignamente su irreversibilidad (1983: 28):

*En un lugar de Roma,
frente a la Porta Pinciana,
justo en el Viale del Museo Borghese
donde Byron contempla en piedra y paz, los pinos
y los pájaros
-But I have lived and have not lived in vain. . . -,
Guido de Monti vino una mañana
de primavera,
se echó en el suelo (próximo
a la sombra de aquel a quien Thorvaldsen
levantó de su sueño, y en el Trinity College
de Cambridge aún espera
sobrevivir, el libro entre las manos)
y abandonóse entre los pensamientos
amarillos. Sabía*

*no haber vivido en vano,
y así lo proclamaban su larga barba rubia,
sus botas camineras
y, en la mochila, algunos
versos, unas manzanas,
caracolas y conchas del mar último.*

La vocación del hombre por alargar su vida es inherente a su ser, si bien, una vez que toma conciencia de qué y quién es, siembra en sí mismo el desconcierto y la angustia comportadas por su definida caducidad.

En otro de sus ensayos, *La imaginación simbólica* (19), Gilbert Durand afirma (1968: 96):

Es necesario un espacio de tinieblas para que se produzca la victoria de la luz, porque la oscuridad está frecuentemente ligada al paso del tiempo -arquetipo del caos: enfermedad, muerte, descomposición, etc.- y, frente a ello, trata de separarse la luz.

Al cabo, la “victoria” de Guido de Monti pareciera ser su fenecimiento. Sus “pensamientos amarillos” son parte del territorio tenebroso que finalmente deviene en serena lumbre, en metáfora sanadora de una muerte dadora de paz y descanso (1983: 28):

Guido

de Monti,

*poeta y brujo, pobre
en rencores y rico en soledades,
cerró sus ojos zarcos para siempre,
mientras una paloma se posaba en la esquina
de su memoria.*

Esta consentida aceptación mortal conjugaría con la tesis defendida por Vladimir Jankélévitch, quien en su ensayo *Pensar la muerte* (20), anota (2004: 53):

Es inútil excluir a la muerte de nuestras representaciones, de nuestras palabras, de nuestras ideas, porque ella acabará por suprimirnos a todos y en primer término a los que viven ignorándola o fingiendo que la ignoran.

El escritor arcense sitúa, pues, a su personaje principal ante un instante mortal distinto, opuesto a cualquier agonía. Su figurado inventario persevera en un final que niega toda posibilidad ontológica de redención y, rechaza, pudorosamente, cualquier consuelo metafísico o piadoso. A fin de cuentas, aplicar la muerte a los otros no es sino una actitud de soberbia, la cual genera un engaño primordial: postergar hasta cuándo lo inaplazable.

“Duende como un espejo” es el extenso poema que ocupa la tercera sección de *Historias de otra edad*. En él, Carlos Murciano establece un diálogo mágico, una meditación entre el ser y el no ser, aire vestido de contraluces, biografía de la soledad y la tristura. Tan

sólo el amor y la entrega, parecieran ya poder salvar de la muerte cuanto es y fue gozo, inocencia, acordanza (1983: 51):

¿Quién dijo

que no vendrías?

Duende

que cuanto dejas, llevas, que muriendo

vives más hondo,

humo

de mis astillas,

médula

de mis huesos,

levanta

del santo suelo y mira,

di si me reconoces.

(...)

Duende

que mi sangre desvelas,

que mis palabras hurgas,

que mis libros revuelves y apaciguas

a tu manera,

¿sabes

lo que ahora somos?

El azogue hecho trago refleja la agonía de un acontecer inquietante, los años abarcadores de una supervivencia quimérica, el riesgo de ser vulnerable a un porvenir reductor de la esperanza. La inmanencia vital sólo puede asumirse si hay espacio para un destino que no se oponga por completo a la existencia circundante. Al no tener conocimiento empírico de la muerte, el sujeto intenta minimizarla mediante una prospectiva ajénidad. Y de ahí, surge, de nuevo, la paradoja, el inútil nihilismo de convertir en irrevocable lo finito (1983: 53):

*Esos ojos, ¿son míos?
Esta mano, ¿algún día
fue final de mi brazo y tuvo tenues
cinturas que apresar?
Lo único cierto ahora son sus labios,
su terrible razón de amanecer.
Sus labios y la muerte.
No la que ellos me dan, tan dulce y pasajera,
sino la que pretenden ocultarme,
fuego en el paladar, rojas hormigas
en mi lengua quemada.*

Ya en su poema “Final”, Carlos Murciano concluye el libro con una coda común para vivos y muertos. El ser humano tiene conciencia de la vida y se reconoce en el propio asombro de su existencia. Y también la tiene de su muerte, y, sin embargo, no cree

en ella con la fuerza debida. Mas la certeza de que su ser se rige por un desdoblamiento elástico, con tempos vitales disonantes, lleva al poeta andaluz a poner fin a su poemario de manera sumarial (1983: 59):

Vivos y muertos pasan, como el viento.

Sus huesos tienen fiebre, tienen vida.

*Alguien los roe, les arranca el cuento
remoto, que se escupe y que se olvida.*

*El cuento horrible, el cuento dulce: limos
y fuegos. Por encima van, eternas,
las nubes: por debajo, los racimos
que le caen a la noche entre las piernas.*

BIBLIOGRAFÍA

(1) MURCIANO, Carlos: *Historias de otra edad*. Diputación Provincial de Soria.

Departamento de Cultura. Soria, 1983

(2) VV. AA., *Antología 25 aniversario (1981 -2006)*. Premio `Leonor´ de Poesía

Edición de Santos Sanz Villanueva. Diputación Provincial de Soria. Soria, 2006

(3) BENITO DE LUCAS, Joaquín. "Historias de otra edad". "Valor de Palabra".

Madrid, noviembre, 1986

(4) GARCÍA NIETO, José. "Historias de otra edad". ABC. 15 de septiembre de

1984

(5) BOUSOÑO, Carlos: *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una*

introducción. Ediciones Júcar. Madrid, 1984

(6) BOLAÑO, Roberto. *Los perros románticos*. Acantilado. Barcelona, 2011

(7) BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de una poética del fuego*. Paidós. Buenos

Aires. Argentina, 1992

(8) BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI de España

Editores, 1982

(9) BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Seix-Barral. Colección Los tres mundos
Barcelona, 2002

(10) DE LUIS, Leopoldo. "Historias de otra edad". Revista "Crítica". Nº 720
Diciembre de 1984

(11) CARROLL, Lewis *Alicia en el País de las Maravillas*. Ediciones Colihue.
Buenos Aires. Argentina, 2009

(12) KRISTEVA, Julia: *Semiótica 1. Cuatro estudios y una introducción*. Editorial
Fundamentos. Madrid, 1978

(13) HEIDEGGER, Martin: *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
Madrid, 2001

(14) ABAGGNANO, Nicola: *Diccionario de Filosofía*. Fondo de Cultura Económica.
Madrid, 1983

(15) PARMÉNIDES, ZENÓN, MELISO, HERÁCLITO: *Fragmentos*. Ediciones
Orbis. Colección Historia del Pensamiento. Barcelona, 1983

(16) SABINES, Jaime: *Antología Poética*. Fondo de Cultura Económica. México,
2012

(17) DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Taurus.
Madrid, 1982

(18) MORIN, Edgar: *El hombre y la muerte*. Barcelona. Kairos, 1994

(19) DURAND, Gilbert: *La imaginación simbólica*. Amorrortu Buenos Aires, Argentina, 1968.

(20) JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *Pensar la muerte* Fondo de Cultura Económica. México, 2004.

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

En esta tesis, me he propuesto analizar las distintas tipologías del amor, del tiempo y de la muerte recogidas en cinco poemarios de Carlos Murciano. El haber seleccionado un quinteto de volúmenes correspondientes a trece años de producción (1970 – 1983) y haberlos examinado de modo cronológico, me ha permitido constatar no sólo la amplitud de tramas referidas, sino también el crecimiento y la evolución de su obra.

Estos tres temas -trascendentes y recurrentes también en la lírica universal- han sido una constante desde los primeros pasos literarios del poeta. Aún hoy, la vigencia de su decir sigue moviéndose en este marco argumental, y, reflejo de ello, queda en el que es hasta ahora su último libro, *Desde otras soledades me llamaban* (2017).

A través de una perspectiva textual, el énfasis sobre estos tres aspectos me ha permitido verificar las diversas formas, acercamientos y arquetipos que el autor ha ido adoptando a la hora de conformar sus premisas esenciales.

En el caso del amor, he confirmado sus derivaciones existenciales, familiares, sensibles, figurativas, eróticas, ontológicas, vitalistas, convencionales platónicas, místicas, naturistas, oníricas, memoriales, azarosas y simbólicas.

Con respecto al tiempo, he justificado su identidad sincrónica, diacrónica, ficticia, objetiva, subjetiva, homogénea, heterogénea, metafísica, visionaria, natural, fenomenológica, fantástica, liberadora, terrenal, divisible y lineal.

Al hilo de la muerte, he comprobado su dimensión espiritual, ignota, disuasoria, hiriente, desventurada, alegórica, antropológica, legendaria, quimérica, epistemológica, irrenunciable, trasmutada, entrópica y dialéctica.

El recorrido temático que he efectuado refleja, a su vez, como la lírica del escritor arcense va alternando estados anímicos variables - angustia, revelación, anhelo, rebeldía, resignación, contumacia...-, que procuran que estas tipologías fluctúen de forma divergente.

La diversidad de interpretaciones a las que he sometido el estudio de estas tipologías, me ha permitido resituar la obra poética de Murciano dentro del contexto de la crítica literaria contemporánea y reorientar parte de su poética hacia una comprensión hermenéutica. Además de considerar algunos de sus textos desde la óptica de Hans Georg Gadamer, he ampliado el campo de examen al concepto de duración de Bergson, a la materialidad temporal de Bachelard y a la decodificación semántica de Riffaterre.

Junto a éstas, he profundizado desde el principio de categorización lingüística de Trabant, la glosemática de Hjelmsev, las isotopías de Greimas y la equitativa concienciación de Ortega y Gasset. A su vez, he resituado el advenir ulterior de Heidegger, el fundamento nihilista de Nietzsche, la temporalidad histórica de

Zambrano, la disemia heterogénea de Bousoño y la semiótica de Kristeva. Y todo ello, ampliado hasta la noción del mecanismo formal de Jakobson, de la fragmentación significativa de Barthes y del vitalismo historicista de Dilthey.

Esta multiplicidad de consideraciones da cuenta, también, de las diferentes miradas que pueden distinguirse en esta triada de tipologías. De ellas, se desprenden, en fin, yuxtaposiciones que acercan al ser humano hasta el amor como unidad y vínculo axial; que lo dirigen hacia el tiempo como irreversible taxonomía y que lo enfrentan a la muerte como sentimiento último.

Los dispares microcosmos reunidos con respecto a estos temas refrendan las extensas percepciones surgidas en los poemas analizados. Mediante la voluntad visible del poeta, sus actos amatorios y temporales resultan menos vulnerables, mientras que frente a la muerte su actitud se resuelve con una actitud de mayor indefensión. Su propia intrahistoria le permite individualizar la quimera de su destino, si bien, frente a la dualidad de lo tangible y lo intangible aparece una heterogénea frontera que trasciende su condición humana.

La esencia connotativa que pervive en los poemas de Carlos Murciano reverbera la significación de las tipologías expuestas. La memoria y el presente amatorios, el ayer y el hoy temporal y, la manifiesta conjetura de la muerte, conjugan con el incierto porvenir, con la rebelión frente a las horas y con la tragedia contenida en la

finitud. Aspectos, al cabo, que se postulan de forma estructural y disociada y confieren a estas tipologías una complicidad dialogante.

Los territorios y protagonistas presentados por el autor -a lo largo de sus cinco poemarios- también oscilan a la hora de traducir sus cambiantes estados. Lo que una vez fue paraíso y dicha, se torna después sombra y desamparo. La tipología amante ratifica entonces su mudanza y revela de manera palpable su maleable patrón.

Igual ocurre cuando el tiempo parece detener su curso. Frente a un escenario de dicha, el poeta afirma los instantes propicios para un vitalismo óptimo. Sin embargo, al descifrar la realidad inmediata en derredor, la angustia retorna y descarga su tensión, su incertidumbre, para dar paso a un ejemplo de terrenal desolación.

La muerte instala sobre los ojos del yo su antagónico espejo y, ante él, surgen momentos de luz, de eviterna aspiración. Empero, poco después, asoma su irreconciliable amargor, su despiadado universo, testigo de la pesadumbre de una condición que se sabe mortal.

Al mismo tiempo, el trasfondo de estas tipologías me ha permitido partir de un común ordenamiento de los temas e ir afirmando la representación lírica de elementos animados y no. Condensados en la conjetura existencial del poeta, su personal universo se descifra como tejido afectivo, historicidad temporal e irredento tránsito.

La búsqueda, lectura y cotejo del abundante material recopilado -

cartas personales del archivo del autor, reseñas, entrevistas, apuntes diversos sobre su quehacer...-, me han acercado a una realidad literaria que cimienta la actualidad de un escritor, cuyo discurso aúna tradición e introspección. Todo ello, tamizado por un sabio manejo de las tonalidades rítmicas y estróficas, y que se mueve con igual soltura en el verso de arte mayor o de arte menor.

A través de los cinco poemarios escogidos, puede apreciarse el empeño del autor a la hora de renovar su discurso. En *Este claro silencio* (1970), prima un realismo descriptivo, una resonancia de filiales añoranzas que desemboca en una suerte de reflexivo humanismo.

Yerba y olvido (1977), supone una ruptura en la trayectoria de su poesía. Carlos Murciano reelabora y desnuda su palabra poética y el modo de referir sus inquietudes y anhelos vitales, además de incluir novedosas disposiciones tipográficas en muchos de sus textos

En el siguiente volumen, *Del tiempo y soledad* (1978), el poeta baña su poesía en una marcada libertad expresiva y transita entre escenarios y cavilaciones de intenso sustrato existencial. La gramática de los recuerdos domina el conjunto y el soneto es referente estrófico de buena parte de estas páginas.

Con *Historias de otra edad* (1982), el poeta arcense da un nuevo giro a su decir y articula el poemario al par de una telúrica ficción, donde lo simbólico se cierne de manera acentuada sobre elementos feéricos y fantásticos. Su versificación es variada, si bien se impone

la cadencia de un verso libre precisamente ritmado.

Por último, *Meditación en Socar* (1983), alienta un acusado misticismo del que se sirve al autor para mejor comprender y explicar su ciclo vital. Poemas extensos, de verbo sonoro, en cuya conciencia se exterioriza la soledad del ser humano, su irreversible condena. Todo ello, aderezado con una semántica versal derramada, íntima.

El estudio de las tipologías del Amor, del Tiempo y de la Muerte como nexo común y aglutinador de más de una década de producción literaria, ofrece nuevas posibilidades de lectura sobre la amplia obra de Carlos Murciano.

Varios serían aún los campos por explorar, pues la multiplicidad temática de su poesía no se detiene aquí. Ejes argumentales como lo que depararían la música, la naturaleza..., o protagonistas y escenarios como Dios, los pájaros, las sombras, el mar, ... podrían ser propicios, a su vez, para modelar futuras aproximaciones.

Tipologías estas, finalmente, que sirven para traducir en clave analítica una poesía sucesiva, indagadora, y cuya red de correspondencias oscila entre la consumación amante, la rebelde temporalidad y la mortal sustancia que alientan la existencia del ser humano.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFÍA DE CARLOS MURCIANO

LIBROS DE POESÍA

MURCIANO, Carlos: *El alma repartida*. Colección Lírica Hispana. Caracas. Venezuela, 1954

MURCIANO, Carlos: *Viento en la carne*. Rialp. Colección Adonáis. Madrid, 1955

MURCIANO, Carlos: *Poemas tristes a Madia*. Colección Alcaraván. Arcos de la Frontera. Cádiz, 1956

MURCIANO, Carlos: *Ángeles de siempre*. Colección Lírica Hispana. Caracas. Venezuela, 1958

MURCIANO, Carlos: *Cuando da el corazón la media noche*. Colección Veleta al Sur. Granada, 1958

MURCIANO, Carlos: *Tiempo de ceniza*. Colección Poetas de Hoy. La isla de los ratones. Santander, 1961

MURCIANO, Carlos: *Desde la carne al alma*. Colección La Venencia. Jerez de la Frontera. Cádiz, 1963

MURCIANO, Carlos: *Un día más o menos*. Colección Punta Europa. Madrid, 1963

MURCIANO, Carlos: *La noche que no se duerme*. Colección La Muestra. Sevilla, 1964

MURCIANO, Carlos: *Estas cartas que escribo*. Colección Cuadernos de María José. Málaga, 1966

MURCIANO, Carlos: *Los años y las sombras*. Ayuntamiento de Gandía. Diputación de Valencia. Valencia, 1966

MURCIANO, Carlos: *Libro de epitafios*. Instituto de Estudios Hispánicos. Barcelona, 1967. Segunda edición: Plaza & Janés. Barcelona, 1970

MURCIANO, Carlos: *El mar*. Colección La fuente que mana y corre. Las Palmas, 1968

MURCIANO, Carlos: *Breviario*. 1969 – 1974 – 1993. Ediciones Poesía de Venezuela. Carcas. 1969. Segunda edición: Alderabán. Sevilla, 1969. Tercera edición ampliada: Medialuna Ediciones. Pamplona, 1993.

MURCIANO, Carlos: *Este claro silencio*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1970

MURCIANO, Carlos: *Clave*. Colección Poetas de Hoy. La isla de los ratones. Santander, 1972

MURCIANO, Carlos: *El revés del espejo*. Colección Duero. Ayuntamiento de Zamora. Zamora, 1973

MURCIANO, Carlos: *Dos dedos de la mano*. (Con seis aguafuertes de Fernando Calderón) Imprenta Casa Cuevas. Santander, 1974

MURCIANO, Carlos: *Yerba y olvido*. Diputación Provincial de León. León, 1977

MURCIANO, Carlos: *La candela en la mano*. Aula de Cultura del Cabildo Insular. Tenerife, 1968

MURCIANO, Carlos: *La Noche Santa*. Abad-Herrero Editores. Palencia, 1978

MURCIANO, Carlos: *Del tiempo y soledad*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1978

MURCIANO, Carlos: *Meditación en Socar*. Editorial Ornigraf. Colección Fernando Rielo. Madrid, 1982

MURCIANO, Carlos: *Historias de otra edad*. Diputación Provincial de Soria. Departamento de Cultura. Soria, 1983

MURCIANO, Carlos: *Uno*. Colección Piélagos. Las Palmas de Gran Canaria, 1985

MURCIANO, Carlos: *Quizá mis lentos ojos*. Colección Ibn Zaydun. Instituto Hispanoamericano de Cultura. Madrid, 1986

MURCIANO, Carlos: *Trío para cuerdos*. Colección Clepsidra. Colectivo Multi-María. Gijón, 1989

MURCIANO, Carlos: *Una misma cosa*. Patronato de Cultura. Ayuntamiento de Martorell. Barcelona, 1989

MURCIANO, Carlos: *De un viejo cancionero*. Breviarios Vizland & Palmart, I. Edición de Carmen Peralto. Málaga, 1992

MURCIANO, Carlos: *Novenario*. Breviarios Vizland & Palmart, IV. Edición de Carmen Peralto. Málaga, 1993

MURCIANO, Carlos: *De roble y seda*. Colección Julio Nombela. Asociación de Escritores y Artistas Españoles. Madrid, 1994. Segunda edición: Ediciones Encuentro. Madrid, 2015

MURCIANO, Carlos: *Sonetos de la otra casa*. Ediciones Endymión. Madrid, 1996

MURCIANO, Carlos: *Un ave azul que vino de las islas del sueño*. Ediciones Hiperión. Madrid, 1996

MURCIANO, Carlos: *Diminuto jardín como una araña*. Colección San Juan de la Cruz. Institución Gran Duque de Alba. Ávila, 1998

MURCIANO, Carlos: *Mujer y Toro*. (Con seis grabados de Andrés Barajas). Compañía General de Bellas Artes. S.A. Madrid, 1999

MURCIANO, Carlos: *Cuaderno de Es Verger*. Colección Federico Muelas. Cuenca, 2000

MURCIANO, Carlos: *Concierto de Cámara*. Colección Poesía. Lleonard Muntaner. Palma de Mallorca, 2001

MURCIANO, Carlos: *Oscuro de luna*. Ediciones Hiperión. Madrid, 2004

MURCIANO, Carlos: *Tauromaquia*. (Con diez grabados de Eduardo Naranjo). Taller del Prado. Madrid, 2008

MURCIANO, Carlos: *Amatorio*. Huerga & Fierro Editores. Madrid, 2010

MURCIANO, Carlos: *Algo tiembla* Colección Ángaro. Ayuntamiento de Sevilla, 2010

MURCIANO, Carlos: *Amatorio*. Huerga & Fierro Editores. Madrid, 2015

MURCIANO, Carlos: *Amantes célebres (Amor más allá de la muerte)*. Sonetos de Carlos Murciano. Ilustraciones de Celedonio Perellón. Textos de Mauro Armiño. Liber Ediciones. Pamplona, 2014

MURCIANO, Carlos: *Doce sonetos*. Ayuntamiento de Logroño. Logroño, 2016

MURCIANO, Carlos: *Desde otras soledades me llamaban*. Colección Alcalima. Lastura. Ocaña, Toledo, 2017

ANTOLOGÍAS POÉTICAS

MURCIANO, Carlos: *Veinticinco sonetos*. Colección Voz del tiempo. Ediciones Literoy. Madrid, 1970

MURCIANO, Carlos: *Antología (1950-1972)*. Selecciones de Poesía Española. Plaza y Janes. Barcelona, 1973

MURCIANO, Carlos: *Antología Poética (1950-1988)*. Colección El Ave Fénix. Plaza & Janes. Barcelona, 1989

MURCIANO, Carlos: *Frontera del desván*. Colección Nueva Imagen Altorrey Editorial. Madrid, 1990

MURCIANO, Carlos: *Dell'amore e di altri affani / Del amor y otros duelos*. I Quaderni di Abanico. Antología bilingüe italiano - español. Levante Editor. Bari, Italia, 1993

MURCIANO, Carlos: *La cítara en la citara* (1956-1996). Institución Gran Duque de Alba. Ávila, 1998

MURCIANO, Carlos: *Música de la sangre. Antología de sonetos*. Editorial Delgado. El Salvador: San Salvador, 2002

MURCIANO, Carlos: *Como un agua escondida* (1954 – 2004). Colección Cuadernos de Sandua. Córdoba, 2008

LIBROS DE POESÍA INFANTIL

MURCIANO, Carlos: *La bufanda amarilla*. Editorial Escuela Española. Madrid, 1985

MURCIANO, Carlos: *La rana mundana*. Colección Altamir. Bruño. Madrid, 1988

MURCIANO, Carlos: *La niña calendulera*. Colección Cuentos de la Torre y la Estrella. Ediciones S.M. Madrid, 1989

MURCIANO, Carlos: *Duende o cosa*. Colección Ala Delta. Edelvives. Zaragoza, 1990

MURCIANO, Carlos: *La bufanda amarilla y Don Abecedario*. Colección Catamarán. Ediciones S.M. Madrid, 1990

MURCIANO, Carlos: *Me llamo Pablito*. Colección Ala Delta. Edelvives. Zaragoza, 1995

MURCIANO, Carlos: *Un ave azul que vino de las islas del sueño*. Colección Ajonjolí. Ediciones Hiperión. Madrid, 1996

LIBROS EN PROSA

Novela

MURCIANO, Carlos: *Cartas a Toby*. Prensa Española. Madrid, 1972

MURCIANO, Carlos: *Triste canta el búho*. Colección Premios Literarios “Ciudad de Irún”. C.A.P. San Sebastián, 1974

MURCIANO, Carlos: *Cuesta del Perro*. Editorial Bitácora. San Fernando de Henares. Madrid, 1990

Libros de Relatos

MURCIANO, Carlos: *La calle nueva*. Colección Juan Such. Málaga, 1965

MURCIANO, Carlos: *La aguja*. Colección Prosistas españoles. Editora Nacional. Madrid, 1966

MURCIANO, Carlos: *La escalera*. Libro Joven de Bolsillo. Editorial Doncel. Madrid, 1973

MURCIANO, Carlos: *Apriétame la mano más que nunca*. Caja/León. Gráficas Beraza. Oviedo, 1986

MURCIANO, Carlos: *De redes y de lazos*. Colección Timonel. Editorial Bitácora. San Fernando de Henares. Madrid, 1990

MURCIANO, Carlos: *Nunca olvides las letras de mi nombre*. Colección Sueños de Papel. Edelvives. Zaragoza. Madrid, 1995

MURCIANO, Carlos: *Como las nubes van hacia el olvido*. Colección Posada de los Portales. Ediciones Soubriet. Ayuntamiento de Tomelloso. Ciudad Real, 1999

MURCIANO, Carlos: *De otros seres*. Colección Fenice Textos. Huerga & Fierro. Madrid, 2012

Libros de prosa infantil y juvenil

MURCIANO, Carlos: *Las manos en el agua*. Colección Mundo Mágico. Editorial Noguer. Barcelona, 1981

MURCIANO, Carlos: *El mar sigue esperando*. Colección Cuatro Vientos. Editorial Noguer. Barcelona, 1983

MURCIANO, Carlos: *Los libros amigos*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Madrid, 1984

MURCIANO, Carlos: *Tres y otros seres*. Colección Caballo de Cartón. Editorial Escuela Española. Madrid, 1985

MURCIANO, Carlos: *Cuento con Tigo*. Colección Mundo Mágico. Editorial Noguer. Barcelona, 1996

MURCIANO, Carlos: *Los habitantes de Llano Lejano*. Colección El Barco de Vapor. Ediciones S.M. Madrid, 1987

MURCIANO, Carlos: *Lun*. Colección Ala Delta. Edelvives. Zaragoza, 1987

MURCIANO, Carlos: *La niña enlunada*. Colección Cuentos de la Torre y la Estrella. Ediciones S.M. Madrid, 1988

MURCIANO, Carlos: *Las sayas en las hayas*. Colección Unicornio. Ediciones Júcar. Gijón, 1988

MURCIANO, Carlos: *Lirolos, ciflos y paranganalios*. Colección Ala Delta. Edelvives. Zaragoza, 1988

MURCIANO, Carlos: *La niña que aprendía los nombres*. Colección Punto Infantil. Magisterio. Madrid, 1989

MURCIANO, Carlos: *Miña y Perro*. Colección Mundo Mágico. Editorial Noguer. Barcelona, 1998

MURCIANO, Carlos: *El gigante que perdió una bota*. Colección El duende verde. Anaya. Madrid, 1998

MURCIANO, Carlos: *Las amapolas se han vuelto blancas de repente*. Colección Altmar. Editorial Bruño, 1992

MURCIANO, Carlos: *Las historias secretas*. Colección Ala Delta. Edelvives. Zaragoza, 1993

MURCIANO, Carlos: *El Extraño Señor de las nubes*. DYLAR Ediciones. Madrid, 1996.

MURCIANO, Carlos: *Alba, Blanca y el alot*. Colección El duende verde. Anaya. Madrid, 1997

MURCIANO, Carlos: *Enigma en Pueblo Solo*. Colección Ala Delta. Edelvives. Zaragoza, 2001

LIBROS DE ENSAYO

MURCIANO, Carlos: *Las sombras en la poesía de Pedro Salinas*. Colección Narración y Ensayo. La isla de los ratones. Santander, 1962

MURCIANO, Carlos: *Una monja poeta del siglo XVI: La R.M. María de la Antigua*. El Guadalhorce. Málaga, 1967

MURCIANO, Carlos: *Hacia una revisión de Campoamor*. Punta Europa. Madrid, 1967

MURCIANO, Carlos: *25 poemas de la Hermana Madeleva*. Selección, versiones y prólogo. Edición de A. Caffarena. Málaga, 1969

MURCIANO, Carlos: *Hervás y Panduro y los mundos habitados*. Candil. México, 1971

MURCIANO, Carlos: *De letras venezolanas*. Caracas, Venezuela, 1985

MURCIANO, Carlos: *España eterna*. Con fotografías de Jürgen Richter. Lunweg Editores. Madrid, 1991

MURCIANO, Carlos, ed.: *Goya y los poetas*. Introducción, prólogo y antología. Forum Artis. Madrid, 2000

MURCIANO, Carlos: *Aproximaciones a la poesía española del siglo XX*. Huerga & Fierro Editores. Madrid, 2003

MURCIANO, Carlos: *Cristales*. Huerga & Fierro Editores. Madrid, 2003

BIBLIOGRAFIA SOBRA LA OBRA DE CARLOS MURCIANO

ARISTEGUIETA, Jean: *En torno a la poesía de Carlos Murciano*. Punta Europa. Madrid, 1967

BENITO DE LUCAS, Joaquín: "Historias de otra edad". "Valor de Palabra". Madrid, noviembre, 1986

BURGOS, Antonio: "Carlos Murciano, en vena de aciertos". "ABC de Sevilla", 28 de enero de 1971

DE LUIS, Leopoldo: "Historias de otra edad". Revista "Crítica". Nº 720 diciembre de 1984

DE LUIS, Leopoldo: "Una contemplación melancólica ante el tiempo". "NUEVA ESTAFETA". Madrid, febrero de 1979. Número 3.

DEL VILLAR, Arturo: *Las sombras en la poesía de Carlos Murciano*. Punta Europa. Madrid, 1963

DÍAZ DE CASTRO, Francisco: "Carlos Murciano, en su *Concierto de cámara*". Revista "Extramuros". Nº 35. Granada, 2004

DÍAZ-PLAJA, Guillermo: "Este claro silencio". "ABC". Madrid, 23 de septiembre de 1971.

GARCÍA NIETO, José: "El cuaderno roto". "La estafeta literaria". 15 de mayo de 1977
Madrid

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio: "Del tiempo y soledad". Diario "ABC". 18 de enero de 1979.

MIRÓ, Emilio: "Este claro silencio". "Ínsula". Número 293. Madrid, abril de 1971.

MURCIANO, Antonio: *Con Carlos y su obra*. En *Antología (1950 -1972)*. Plaza & Janés. Barcelona, 1973

PEDEMONTTE, Hugo Emilio: "Yerba y olvido". "Poesía Hispánica". Número 292. Segunda época. Abril de 1977.

ROSALES, Luis: *Tradición y originalidad*. En *La noche santa*. Palencia, 1978

SALTOR, Octavio: *Acotaciones a la poesía de Carlos Murciano*. Miscellanea Barcinosensia, volumen XXXIX. Barcelona, 1974

SALTOR, Octavio: "Un silencio expresivo". "Diario de Barcelona". Barcelona, 30 de diciembre de 1970.

SANZ MARCO, Carlos: "Intertextualidad y juego de la lengua en Carlos Murciano". Amigos del Libro Infantil y Juvenil. Madrid, 1977

VAN-HALEN, Juan: "Con la poesía de Carlos Murciano". Revista "Extramuros". Nº 27. Granada, 2002

VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael: "Este claro silencio". "Destino". Barcelona, 19 de diciembre de 1970.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ALONSO, Dámaso: *Poetas españoles contemporáneos*. Gredos. 3º ed Madrid, 1988

ARISTÓTELES: *Moral a Nicómaco*. Espasa. Madrid, 2002

AYUSO, José Paulino: *La poesía en el siglo XX: desde 1939*. Playor. Madrid, 1983

AZORÍN: *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Aguilar. Madrid, 1947.

BACHELARD, Gaston: *La intuición del instante*. Fondo de Cultura Económica. México, 2002

BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México, 2005

BACHELARD, Gaston: *Fragmentos de una poética del fuego*. Paidós. Buenos Aires. Argentina, 1992

BARTHES, Roland: *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI de España Editores, 1982

BARTHES, Roland: *Ensayos críticos*. Seix-Barral. Colección Los tres mundos. Barcelona, 2002

BATLLÓ, José, ed: *Antología de la nueva poesía española*. Ciencia Nueva. Madrid, 1968

BENITO DE LUCAS, Joaquín: *Literatura de la postguerra: La poesía*. Cincel. Madrid, 1989

BERGSON, Henri: *Obras escogidas*. Aguilar. Madrid, 1963

BLANCHOT, Maurice: *La conversación infinita*. Madrid. Arena Libros, 2008

BLANCHOT, Maurice: *El paso (no) más allá*. Paidós. Barcelona, 1994

- BORGES, Jorge Luis: *El hacedor*. Alianza Editorial. Madrid, 2006
- BORGES, Jorge Luis: "Historia de la eternidad" en *Obras Completas Tomo I*. Emecé Editores. Buenos Aires, 2001
- BOUSOÑO, Carlos: *Poesía post-contemporánea. Cuatro estudios y una introducción*. Ediciones Júcar. Madrid, 1984
- BOUSOÑO, Carlos: *El irracionalismo poético. El símbolo*. Gredos. Madrid, 1977
- CANO, José Luis: "Las generaciones de posguerra". *Poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1974.
- CANO BALLESTA, J: *Poesía española reciente (1980-2000)*. Madrid. Cátedra, 2001
- CORTÁZAR, Julio: *Poesía y poética*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2005
- CARROLL, Lewis: *Alicia en el País de las Maravillas* Ediciones Colihue. Buenos Aires. Argentina, 2009
- CRUSET, José: *Valores de mi tiempo. Notas de literatura española actual*. Taber. Barcelona, 1985
- CARNERO, Guillermo: *Las armas abisinias: Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Anthropos. Madrid, 1989
- COHEN, Jean: *Estructura del lenguaje poético*. Gredos. Madrid, 1974
- DEBICKI, Andrew P: *Historia de la poesía española del siglo XX*. Gredos. Madrid, 1997
- DEBICKI, Andrew P.: *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Júcar. Madrid, 1987.
- DEL PRADO, Javier: *Teoría y práctica de la función poética*. Cátedra. Madrid, 1993

DÍAZ PLAJA, Guillermo: *Memoria de una generación destruida*. Barcelona, Aymá, 1966.

DILTHEY, Wilhelm: *Teoría de las experiencias del mundo. Obras de Dilthey*. Volumen VII. Fondo de Cultura Económica. México, 1949

DURAND, Gilbert: *La imaginación simbólica*. Amorrortu Buenos Aires, Argentina, 1968.

DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Taurus. Madrid, 1982

ELIOT, T.S.: *Poesías reunidas. 1909 – 1962*. Alianza Editorial. Madrid, 2002

FRIED, Erich: *Cien poemas de amor*. Hiperión. Madrid, 2016

GADAMER, Hans-Georg: *Poema y diálogo*. Gedisa. Barcelona, 2004

GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica*. Sígueme. Salamanca, Sígueme, 1995

GADAMER, Hans-Georg: *Mis años de aprendizaje*. Herder. Barcelona, 1996,

GADAMER, Hans-Georg: En conversación con Hans-Georg Gadamer. *Hermenéutica, estética, filosofía práctica*. Ed. de Carsten Dutt. Madrid, Tecnos, 1998

GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa: *La Poética: Tradición y Modernidad*. Síntesis. Madrid, 1998

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: *La poesía española de la postguerra. Teorías e historias de sus movimientos*. Madrid, Prensa Española, 1973

GARCÍA HORTELANO, Juan, ed.: *La promoción poética de los 50*. Madrid, Espasa, 2000

GARCÍA MARTÍN, José Luis: *Poesía Española 1982/ 1983*. Hiperión. Madrid, 1983

GARCÍA MONTERO, Luis: *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*. Debate. Madrid, 2000

GARCÍA MONTERO, Luis: *Confesiones poéticas*. Diputación Provincial de Granada, Colección Maillot Amarillo. Granada, 1994

GARCÍA TEJERA, M^a Carmen y HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio: *Poetas andaluces de los años 50*. Fundación José Manuel Lara. Sevilla, 2003

GIL DE BIEDMA, Jaime: *Las personas del verbo*. Lumen Poesía. Barcelona, 1996

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Los muertos y las muertas*. Espasa Calpe. Madrid, 1961

GÓMEZ REDONDO, Fernando: *Manuel de Crítica Literaria Contemporánea*. Castalia Universidad. Madrid, 2008

GREIMAS, Algirdas Julien: *Semántica estructural*. Madrid. Gredos, 1987

GURMÉNDEZ, Carlos: *El tiempo y la dialéctica*. Madrid, 1971. Siglo XXI.

GUTIÉRREZ, Menchu: *Siete pasos más tarde. Una poética de las medidas del tiempo*. Siruela. Madrid, 2017

HEIDEGGER, Martin: *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica. México, 1971

HERNÁNDEZ, Antonio, ed.: *Una promoción desheredada: la poética del 50*. Zero-Zyx. Madrid, 1978.

HERNÁNDEZ, Miguel: *Antología*. Losada Biblioteca clásica y contemporánea. Buenos Aires, Argentina, 1977

HUIDOBRO, Vicente: Número monográfico. Revista "Poesía". N^o 30, 31 y 32. Ministerio de Cultura. Madrid, 1989

JIMÉNEZ, José O.: *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea 1960-1970*. Madrid. Rialp, 1998

JIMÉNEZ MARTOS, Luis, ed: *Nuevos poetas españoles*. Ágora. Madrid, 1961

KAYSER, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Biblioteca Hispánica Románica. Madrid, Gredos, 1981

KRISTEVA, Julia: *Semiótica 1. Cuatro estudios y una introducción*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1978

JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *Pensar la muerte*. Fondo de Cultura Económica. México, 2004

LANGBAUM, Robert: *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria*. Comares. Granada, 1996

LÁZARO CARRETER, Fernando: *Estudios de poética*. Madrid. Taurus, 1976

LEVIN, Samuel R.: *Estructuras lingüísticas de la poesía*. Madrid. Cátedra, 1974

LLEDÓ, Emilio: *El silencio de la escritura*. Espasa Calpe. Madrid, 1998

MACHADO, Antonio: *Obras completas*. Madrid. Espasa-Calpe, 1989

MAYORAL, Marina: *Poesía española contemporánea*. Biblioteca Universitaria. Gredos. Madrid, 1973

MAINER, José Carlos: *De Postguerra (1951 – 1990)*. Crítica. Barcelona, 1994

MARCUSE, Herbert: *El hombre unidimensional*. Seix-Barral. Barcelona, 1969

MIRÓ, Emilio: *La poesía desde 1936. Historia de la literatura española (ss. XIX-XX)*. Madrid, Guadarrama, 1975

MORALES, Rafael: *Poemas del toro (1943 – 1993)*. Edición facsímil y conmemorativa en el 50 aniversario. Rialp. Madrid, 1993

MORALES BARBA, Rafael: *Última poesía española (1990 – 2005) Antología*. Mare Nostrum. Madrid, 2006

MORALES BARBA, Rafael: *La Musa funámbula: la poesía española entre 1980 y 2005*. Huerga y Fierro editores. Madrid, 2008

MORIN, Edgar. *El hombre y la muerte*. Barcelona. Kairos, 1994

NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española*. Labor. Barcelona, 1991

NIETZSCHE Friedrich: *Crepúsculo de los ídolos*. Alianza Editorial. Madrid, 1998

NÚÑEZ RAMOS, Rafael: *La poesía*. Síntesis. Madrid, 2014

ORTEGA Y GASSET, José: “La elección en amor”, en *Obras Completas*. Revista de Occidente. Tomo V. Madrid, 1985

PALOMO, M^a del Pilar: *La poesía en el siglo XX*. Madrid, Taurus, 1988.

PARAÍSO, Isabel: *El verso libre hispánico*. Madrid. Gredos, 1985

PLATÓN: *Las leyes*. Alianza Editorial. Madrid, 1982

PAZ, Octavio: *El fuego de cada día*. Seix-Barral. Barcelona, 1989

PAZ, Octavio: *The Collected Poems of Octavio Paz 1957 – 1987*. A New Directions Book Nueva York. EE.UU, 1990

PEÑUELAS, Marcelino. C: *Mito, literatura y realidad*. Biblioteca Universitaria. Gredos. Madrid, 1965

POZUELO YVANCOS, José María: *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra. Madrid, 1993

PRIETO, Antonio: *Espejo del amor y de la muerte. Antología de la poesía española última*. Azur, Madrid, 1971

PRIETO DE PAULA, Ángel L.: *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*. Salamanca, Colegio de España, 1995.

PROVENCIO, Pedro: *Poéticas españolas contemporáneas. La Generación del 50*. Madrid. Hiperión, 1988.

RIBES, Francisco: *Antología consultada de la joven poesía española*. Santander. Hermanos Bedia, ed., 1952

RILKE, R.M.: *Cartas a una amiga veneciana*. Madrid. Hiperión, 1993

RIFFATERRE, Michael: *Essais de stylistique structurale Flammarión*. París. 1971

ROSALES, Luis: *Poesía reunida 1935 – 1974*. Seix Barral. Barcelona, 1982

RUBIO MARTÍN, María: *Estructuras imaginarias en la poesía*. Júcar. Madrid, 1981

SALINAS, Pedro: *Ensayos de literatura hispánica*. Aguilar. 2º ed. Madrid, 1971

SIEBENMANN, Gustav: *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid, Gredos, 1973.

SPINOZA, Baruch: *Ética. Libro III*. Alianza Editorial. Madrid, 1987

TRABANT, Jürgen: *Semiología de la obra literaria. Glosemática y Teoría de la Literatura*. Versión española de José Rubio Sáez. Gredos. Madrid, 1975

TRÍAS, Eugenio: *Ética y condición humana*. Península. Barcelona, 2000

TUAN, Yi Fu: *Topophilia. A Study of Environmental Perception Attitudes an Value*. Englewood Cliffs. New Jersey, Prentice Hall, 1974

TUSÓN, Vicente: *La poesía española de nuestro tiempo*. Anaya. Madrid, 1990

UNAMUNO, Miguel: *Del sentimiento trágico de la vida*. Alianza Editorial. Madrid, 1983

URRUTIA, Jorge: *Juguetes de un Dios frío: Literatura, Historia e Ideología*. Devenir. Madrid, 2015

VALLEJO, César: *Antología Poética*. Espasa Calpe. Colección Austral. Madrid, 1998.

VALÉRY, Paul: *Cuadernos (1894 – 1945)*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2007

VALÉRY, Paul: *La joven parca*. Linteo Poesía. Ourense, 2015

VV. AA.: *El agua en la poesía hispánica*. CSIC. León, 1972

VV.AA.: *Introducción a la crítica literaria crítica literaria actual*. Coordinador Pedro Aullón de Haro. -Javier Huerta Calvo, Tomás Albaladejo Mayordomo, Julio Rodríguez Puértolas, Carlos Castilla del Pino y Antonio García Berrio-. Playor. Madrid, 1984

VV.AA.: *Un siglo de sonetos en español recopilados por Jesús Munárriz*. Hiperión. Madrid, 2000

VV. AA.: *Antología 25 aniversario (1981 -2006)*. Premio `Leonor´ de Poesía. Edición de Santos Sanz Villanueva Diputación Provincial de Soria. Soria, 2006

VILANOVA, Antonio: *Poesía española del 98 a la posguerra*. Lumen. Barcelona, 1998

VIVANCO, Luis Felipe: *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid. Guadarrama, 1957.

ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica. México, 1980